TOME I

C. MARTINÈS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Classes de 6e et 5e — Cours préparatoire 2e année
E. P. S. 1re année

Préface de
H. BOURGOIN
Inspecteur Général de l'Instruction Publique

ROUART LEROLLE & Cie
Éditeurs de Musique
29, rue d'Astorg — PARIS

La couverture reproduit une enluminure du Psautier de René de Lorraine (XIII^e siècle). On y voit de gauche à droite un *psaltérion*, une *flûte à bec*, un *orgue portatif*, une *trompe*, une *viole*, et un *tambourin*.

C. MARTINÈS

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

Préface de

H. BOURGOIN

Inspecteur Général de l'Instruction Publique

TOME PREMIER

Classes de 6e et 5e — Cours préparatoire 2e année

E. P. S. 1re année

TOME SECOND

Classe de 4e — E. P. S. 2e année

TOME TROISIÈME

Classe de 3e — E. P. S. 3e année

Tome Ier. — Prix : **10** *fr.* **40**

Tome II. — Prix : **15** *francs*

Tome III. — Prix : **17** *fr.* **50**

ROUART LEROLLE & Cie

Éditeurs de Musique

29, rue d'Astorg

PARIS

A Madame I. MENAUGE

Copyright 1939 by Rouart Lerolle et Cie.

PRÉFACE

L'histoire de la Musique avait fait une timide apparition dans les programmes de l'enseignement secondaire de 1925, sous la rubrique : « Explication des chefs d'œuvre de l'art ». Elle n'était pas mentionnée aux programmes des E. P. S. et ne figurait qu'en troisième année des Ecoles Normales : « Pages choisies des grands maîtres de la musique ». La voilà introduite officiellement dès la sixième dans les Lycées et l'année préparatoire des E. P. S., à côté des exercices et des connaissances qui conduisent au chant.

Pourquoi cette innovation dans un horaire si mince où l'on a déjà beaucoup de mal à s'acquitter de l'indispensable ?

Pour deux raisons au moins.

Parce que l'étude de la musique et du chant, même en ses débuts, ne peut pas être limitée aux rudiments de la grammaire musicale et à l'exécution de quelques chants qui correspondraient, pour le Français, à la récitation de fables et de poésies. Elle comporte aussi, pour ce motif de logique parallélisme, l'audition de « morceaux choisis des plus grands maîtres » et l'initiation aux formes musicales.

L'autre excellente raison est qu'il ne semble plus possible de ne pas réserver une place, même exigüe, à la Musique dans la connaissance de l'Histoire de l'Humanité. Savoir de l'Antiquité, du Moyen Age, des Temps modernes seulement les luttes, les batailles, les traités, c'est ignorer la marche des idées, des sentiments, le mouvement de la pensée, c'est ignorer l'espérance, la souffrance humaine, exprimées par des jeux, des danses et des chants.

Les thèmes d'inspiration, les moyens d'expression ont varié et sont encore différents selon les peuples. Les chercher, les fixer dans le folklore et parmi les chefs d'œuvre de l'art musical, c'est tracer l'histoire de la Musique et suivre les hommes dans cet éternel refuge de la sensibilité.

Le mode d'enseignement peut être sévère ou agréable, livresque ou illustré. Mademoiselle MARTINÈS a choisi le mode aimable. Bonne pédagogue, elle a préféré au sec défilé des noms et des mots une présentation vivante, substantielle dans la simplicité. Elle a eu l'heureuse idée de citer des textes originaux, de dresser des résumés clairs, d'indiquer des références de disques. La matière pour les entretiens et les lectures est abondante, bien classée. L'audition des disques laissera des souvenirs précis, placera les élèves dans ce « climat » d'émotion qui annonce la joie réservée aux initiés de la musique, met sur le chemin du concert et pousse avec force vers la pratique d'un instrument et le chant choral.

J'ai foi que l'ouvrage de Mademoiselle MARTINÈS servira la cause de la musique.

H. BOURGOIN,

Inspecteur Général de l'Instruction Publique.

AVANT-PROPOS

L'histoire de la musique, dans l'enseignement du second degré, ne peut être, comme l'enseignement du chant, qu'une simple initiation destinée à éveiller chez l'enfant l'instinct musical, le sens du beau, et le désir de parfaire sa culture musicale.

Cet enseignement doit évidemment s'adresser avant tout à la sensibilité de l'élève par le contact direct avec les œuvres des grands maîtres, et leur audition par tous les moyens possibles : phono, radio concerts, exécutions chorales, vient donc en premier lieu. Mais le livre n'est pas moins indispensable, parce qu'il permet de gagner du temps et d'en réserver davantage à l'audition et au commentaire des œuvres et aussi parce qu'il est bon que l'enfant puisse se remémorer par un texte l'essentiel de ce qu'il a entendu.

Se conformant aux directives des récentes instructions ministérielles, cette Histoire a donc été écrite avec le désir d'aider à la fois le professeur et l'élève.

Elle est divisée en trois fascicules qui correspondent à des classes différentes et dont le plan a été en quelque sorte imposé par la logique des faits. Le premier (des origines au début du XVII^e^ siècle) est dominé par l'intérêt historique qui s'attache à la naissance et au développement des différents genres. Le second (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles) cherche surtout à préciser les formes classiques et à les étudier dans l'œuvre des grands musiciens qui les ont illustrées ; le troisième, du XVIII^e^ siècle à nos jours, met au premier plan l'individualité des musiciens, parce que, dans cette période moderne, c'est elle qui s'impose et que l'œuvre traduit.

INTRODUCTION

LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ

L'origine de la musique est inconnue. Elle remonte à la préhistoire et il semble que de tous temps, l'homme ait associé la musique à l'expression de ses sentiments, au moins sous une forme primitive et en ait fait un second langage à la fois le plus simple et le plus complexe, universel et cependant très fortement marqué des caractères propres à chaque peuple et à chaque époque.

Les plus anciennes civilisations (Egypte, Chaldée, Assyrie, Perse, Phénicie, celle d'Israël) ont connu la musique depuis les temps les plus reculés. Des vestiges d'instruments retrouvés dans les tombeaux, de nombreuses figurations de musiciens sur les monuments nous l'attestent. Mais faute de documents écrits ou notés, nous ne savons rien de la musique elle-même telle qu'elle était pratiquée chez ces peuples. Nous ignorons tout des formes musicales et des modes d'exécution (à l'unisson, en chœur, avec ou sans accompagnement instrumental, etc.) Nous avons pu seulement reconstituer approximativement l'histoire des instruments grâce aux dessins, peintures, sculptures. Les inscriptions déchiffrées ont permis d'en connaître les noms ; enfin, la lecture des textes sacrés a fourni sur le rôle religieux et social de la musique des indications précieuses.

Les Égyptiens connaissaient déjà trois classes d'instruments apparues successivement à des époques différentes.

1° Instruments à percussion (où le son est obtenu par un choc). Ce sont les plus anciens ; ils servaient surtout à rythmer la danse : cymbales, tambours, crotales (sortes de castagnettes) ,etc.

2° Instruments à vent : flûtes, trompettes.

3° Instruments à cordes : cithares, harpes.

Les Egyptiens avaient inventé également l'orgue hydraulique.

Ces différents genres d'instruments se retrouvent à quelques variantes près et sous des noms différents chez tous les autres peuples de la haute antiquité.

Dans toutes ces civilisations anciennes, l'importance du rôle joué par la musique dans la vie sociale et religieuse est attestée par les représentations des scènes de la vie publique et privée et par les textes. Il s'agit d'un art que l'on peut supposer comme assez avancé et qui participe pleinement à l'existence du peuple. Les cérémonies et réjouissances publiques ont toujours, et partout, comporté de la musique. Les triomphes des Pha-

raons et des conquérants Assyriens et Perses étaient célébrés par des fanfares éclatantes. Les populations des villes conquises allaient en dansant et en chantant au devant des vainqueurs pour les honorer. Dans la vie privée, le rôle de la musique n'était pas moindre. Les rois Assyriens et Perses ainsi que tout homme riche, toute grande dame, possédaient de nombreux musiciens qui faisaient partie de leur luxe et étaient chargés de les distraire tout au long de la journée : pendant la toilette, longue et minutieuse, pendant les heures d'inaction, pendant les festins. Aussi les musiciens, lorsqu'ils n'étaient pas des esclaves, occupaient un rang élevé dans la hiérarchie sociale. On en faisait souvent venir à grands frais de l'étranger.

Il faut noter enfin que la musique a toujours été associée aux manifestations religieuses, sans doute d'abord comme une simple incantation aux vertus magiques puis comme fonction rituelle du culte. Presque tous les peuples ont cru que le chant d'hymnes sacrés ou le jeu de certains instruments avaient le pouvoir d'attirer la faveur des dieux.

Cette participation de la musique aux rites religieux est remarquable dans sa continuité en ce qu'elle témoigne que l'homme a toujours considéré la musique comme l'expression de ses sentiments les plus élevés.

*

GRÈCE

Grâce aux textes laissés par les théoriciens et les philosophes grecs, il est possible de se faire une idée assez exacte de l'art musical en Grèce et de son importance, qui est considérable.

Ce sont des chants religieux qui ont donné naissance non seulement à la musique grecque mais aussi à sa poésie lyrique. Ces chants : hymnes en l'honneur des dieux, récits héroïques, lamentations funèbres (thrènes), chants nuptiaux (hyménées), chants de guerre ou de festin (Péans), devaient avoir un caractère de grande simplicité sur des mélodies très courtes que chantaient des improvisateurs ou Aèdes en s'accompagnant de la cithare.

C'est aussi d'un chant faisant partie du culte de Dionysos qu'est sortie la tragédie grecque. Cet hymne en l'honneur du dieu, appelé dithyrambe, était chanté, dansé et déclamé. Il constituait une sorte de drame musical dans lequel on voit déjà apparaître les trois arts : poésie, musique et danse dont l'union étroite sera un des caractères de la tragédie. Celle-ci ne fait que développer ces différents éléments. Les acteurs, en effet, s'exprimaient au moyen d'une sorte de déclamation musicale, plutôt mélopée que chant, et dont les inflexions étaient déterminées par celles du langage parlé, tandis que le rythme suivait celui du vers. Le chœur s'exprimait aussi en chantant et en dansant et la danse devait traduire les diverses impressions de l'âme par les attitudes et les mouvements du corps. Ainsi la tragédie grecque apparaît comme un ensemble parfait où l'expression du drame dans toute sa plénitude est assurée non seulement par la poésie mais aussi par le chant et par la danse.

En dehors des tragédies, les grandes fêtes religieuses comprenaient des concours de chant, de musique instrumentale, en l'honneur d'Apollon.

Les Grecs connaissaient un système musical assez compliqué, comprenant différentes gammes dont la principale, ou gamme Dorienne, renfer-

mait la même succession d'intervalles que la nôtre, mais dans le sens descendant : mi-ré-do-si la sol fa mi. La notation consistait en lettres de l'alphabet qu'on mettait dans diverses positions. Les chants s'accompagnaient de la flûte qui se contentait de reproduire la mélodie vocale, car les Grecs n'ont connu que l'*homophonie*, c'est-à-dire la musique à une seule partie, à l'unisson.

C'est surtout par les écrits des philosophes grecs, tels que **Platon**, **Aristote**, que l'on peut mesurer toute l'importance que les Anciens ont donnée à la musique. Non seulement elle était mêlée sans cesse à la vie du peuple, mais encore elle était considérée comme un moyen parfait d'éducation morale.

Le mot musique avait d'ailleurs, pour les Grecs, un sens beaucoup plus étendu et beaucoup plus profond que celui que nous lui donnons. Il était synonyme d'harmonie, d'équilibre, de rythme, dans le sens le plus élevé de ces termes. La « musique des sphères », par exemple, désignait pour les philosophes l'équilibre parfait de l'univers et l'évolution harmonieuse des astres. Un musicien, pour Platon, n'est pas seulement un homme qui connaît la musique, mais celui qui possède en lui-même l'harmonie et l'équilibre de ses sentiments et de ses facultés. Partant de cette notion, Platon en particulier, considère la musique comme une des bases essentielles de l'éducation du citoyen et lui attribue le pouvoir d'élever l'âme et de la diriger vers la perfection.

★

ART GRÉCO-ROMAIN

Les Romains n'ont apporté aucun élément nouveau à la musique. Ils se sont assimilé la musique grecque que l'on retrouve chez eux sous ses différents aspects.

L'art gréco-romain s'est maintenu jusqu'aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

TEXTES

Extraits de la Bible

indiqaunt diverses circonstances de l'histoire et de la vie des Israélites dans lesquelles apparaît le rôle de la musique.

Cérémonie religieuse :

David et toute la maison d'Israël jouaient devant l'Eternel de toutes sortes d'instruments de bois précieux : de la harpe, de la lyre, du tambour, des sistres et des cymbales.

(Samuel 2-VI).

Après le Passage de la Mer Rouge, pour remercier l'Eternel :

Myriam, la prophétesse, sœur d'Aaron, prit un toph de sa main ; toutes les femmes marchèrent après elle avec des tambours et des flûtes, formant des chœurs de musique.

(Exode XV).

Après la défaite des Philistins, les femmes accueillent Saül et David par de la musique :

Or, comme ils revenaient, lorsque David revint de la défaite des Philistins, il sortit des femmes de toutes les villes d'Israël, en chantant et en dansant, au devant du roi Saül, avec des tambours et avec des cymbales.

On accompagnait par de la musique Le départ d'un membre de la tribu. Laban reproche à Jacob son brusque départ.

Pourquoi t'es-tu enfui furtivement ?... Je t'aurais conduit avec allégresse et chansons, au son des tambours et de la harpe.

(Genèse XXXI).

Textes du philosophe grec Platon sur l'influence de la musique vis-à-vis de l'âme :

Il est donc juste de dire que celui qui saura employer la musique à l'égard de l'âme avec le plus de mesure, est bien meilleur musicien, et plus savant en harmonie que celui qui met d'accord les cordes d'un instrument.

(La République *Livre III*).

La raison unie à la musique... *seule, par sa présence, conserve la vertu durant toute la vie dans l'âme qu'elle habite.*

(Id.).

RÉSUMÉ

La musique a existé chez tous les peuples de l'antiquité.

En ce qui concerne la haute antiquité, on a pu seulement reconstituer l'histoire des instruments grâce aux dessins, peintures, que l'on a retrouvés. Ces figurations, ainsi que quelques textes des livres sacrés qui ont pu être déchiffrés indiquent que la musique tenait un grand rôle dans la vie sociale et religieuse.

Son importance apparaît tout particulièrement en Grèce. Ce sont des chants qui ont donné naissance à la poésie et à la tragédie grecques. La tragédie réalisait l'union parfaite des trois arts : poésie, musique, danse.

Les écrits des philosophes grecs, tout en nous donnant des renseignements nombreux sur la musique, nous indiquent qu'ils la considéraient comme une des bases de l'éducation artistique et morale du citoyen.

LES GENRES

PREMIÈRE PARTIE

ÉPOQUE MÉDIÉVALE

Bien qu'il soit possible de se former une idée approximative de ce qu'était la musique dans l'Antiquité et particulièrement en Grèce, il faut arriver jusqu'au début du Moyen-Age pour pouvoir étudier vraiment les différents aspects qu'elle a pu revêtir et suivre la formation et l'évolution des divers genres.

D'ailleurs, deux grands événements historiques, la naissance du christianisme et l'effondrement de l'Empire romain, aux premiers siècles de notre ère, bouleversent complètement l'histoire de l'art comme celle de l'humanité ; ils marquent la disparition de la civilisation ancienne et l'avènement d'une nouvelle qui se forme lentement et péniblement après les grandes invasions barbares.

Depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne et pendant tout le Haut Moyen-Age (jusqu'au XIII^e^ siècle environ), l'art musical comme tous les autres arts à la même époque (littérature, architecture, arts plastiques) est dominé, déterminé par l'influence de l'Eglise. C'est que l'Eglise est devenue, après la décadence de Rome et au temps des grandes invasions, la seule autorité morale survivante, la seule lumière subsistant au milieu des ruines et de la barbarie.

Lorsqu'elle cherche à rassembler autour d'elle la masse des fidèles, foule inculte et ignorante, l'art sous toutes ses formes l'aide à rendre sa doctrine plus accessible, plus sensible. A côté de la littérature, que la rareté des manuscrits et l'ignorance générale mettent à la portée d'un très petit nombre de lettrés seulement, l'architecture, la sculpture, le vitrail ont constitué un « langage en formes visibles » grâce auquel les symboles, les dogmes, les légendes, les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament sont décrits de façon à être compris par tous.

Dès les premiers siècles, l'Eglise a jugé que la musique pouvait être, elle aussi, un moyen d'action sur les fidèles, en élevant leur âme[1] et en exaltant leur prière, en les attirant davantage aux offices par le surcroît de splendeur qu'elle ajoutait aux cérémonies. D'autre part, comme les clercs et les moines seuls sont instruits, c'est seulement parmi eux que se

1. Elle rejoint ainsi les idées des philosophes grecs et latins.

recrutent des musiciens capables d'écrire et d'exécuter de la musique savante.

Celle-ci, au début du Moyen-Age, sera donc exclusivement de la musique d'église tandis que la musique profane, pendant une longue période, devient exclusivement populaire, souvent condamnée par les prélats et réservée aux baladins, aux amuseurs du peuple, exception faite toutefois pour l'art des trouvères.

Puis, à mesure que la civilisation médiévale s'organise et devient une civilisation féodale, et ensuite bourgeoise, l'art évolue, échappe peu à peu à l'influence religieuse et il surgit alors un art profane plein de richesses et de promesses.

Les différents genres de musique à l'époque médiévale sont donc :

- Musique d'église
  - art chrétien primitif
  - chant grégorien
  - musique polyphonique
  - Drames liturgiques. Mystères.
- Musique profane
  - Chanson populaire. Art des trouvères et troubadours.
  - Divertissements profanes.
- Musique instrumentale : Les Ménestrels.

I

MUSIQUE D'ÉGLISE

1° Art chrétien primitif. — Chant grégorien.

Aucune musique ne subsiste se rapportant aux premiers siècles de notre ère, mais il reste les témoignages des contemporains et les écrits des Pères de l'Eglise [1] qui souvent eurent à intervenir pour préciser le rôle de la musique dans le culte. Plus tard, des traités de théoriciens vinrent compléter ces données.

Au début de cette période, deux formes d'art musical se juxtaposent : 1° l'*art gréco-romain* qui survit jusqu'à la disparition de l'empire romain d'occident, vers le v^e^ siècle. Le goût des spectacles reste vivace et les représentations théâtrales conservent la même splendeur. Le culte des dieux s'accompagne toujours de chants et de danses et dans la vie privée les concerts ont toujours leur place. 2° *le chant liturgique* qui prend place dans la religion chrétienne dès son apparition. A mesure que le christianisme triomphant amène une réforme des mœurs et introduit une plus grande austérité dans la vie sociale, la musique d'église tend à supplanter l'art païen gréco-romain. Elle le remplace définitivement à partir des grandes invasions et devient le point de départ d'un art entièrement nouveau.

★

Dès le début du christianisme, les chrétiens prièrent en chantant. Les premiers chants religieux furent assez simples pour être chantés par tous les fidèles ; ils restaient ainsi dans l'esprit de la liturgie primitive qui voulait que tous les assistants participent d'une manière effective et constante aux offices.

On ne sait presque rien de la liturgie aux quatre premiers siècles et aucun des chants conservés dans le rite actuel ne paraît remonter aussi loin, mais il semble que les premiers chrétiens aient emprunté leur répertoire soit à des Psaumes du culte Israélite, soit à la musique gréco-romaine. La psalmodie (chant des psaumes) se développa surtout dans l'église d'Orient et vers le v^e^ siècle, la chrétienté possédait déjà un répertoire musical considérable, car il s'augmentait sans cesse, invariable comme fonds et comme forme, mais assez différent de caractère, selon les régions auxquelles il appartenait. Il se composait essentiellement de *Psaumes*, chantés à l'unisson sans accompagnement, chaque verset étant exécuté

1. Ainsi nommés parce qu'ils contribuèrent à fixer les dogmes et les rites du culte.

alternativement par les assistants divisés en deux groupes, et d'*Hymnes*, sortes de cantiques de caractère populaire.

Chant grégorien. — A partir du v^e^ siècle, moment où l'art greco-romain disparaît complètement partout où s'établissent les Barbares, la musique d'église, seule, demeure. Le culte chrétien est alors dans l'église d'Orient à l'apogée de sa splendeur et le chant prend une importance de plus en plus grande dans la liturgie.

C'est à **Grégoire le Grand**, pape de 590 à 604, que revient l'organisation du chant dans l'église de Rome. Ce pape très musicien, qui avait connu la richesse exceptionnelle du rite byzantin, vit la nécessité de rénover l'art musical dans une Rome appauvrie par les invasions. A cette préoccupation se joignait celle de réaliser l'unification des diverses églises et de leurs offices sous l'autorité de l'église romaine dont l'influence ne cessait de grandir, unification à laquelle celle du chant liturgique ne pouvait que contribuer heureusement. Aidé par d'autres prélats, Grégoire le Grand fit une sélection parmi les chants déjà existants et les réunit dans un recueil appelé Antiphonaire. C'est ce répertoire ainsi choisi qui constitue le *chant grégorien.*

Pour compléter cette réforme et assurer une éducation musicale suffisante aux clercs chargés d'exécuter ces chants, Grégoire V créa la Scola Cantorum, dont les élèves étaient recrutés parmi les enfants des écoles de Rome. Par la suite, les clercs de la Scola furent envoyés dans les autres parties de la chrétienté pour propager la forme romaine du chant liturgique adoptée peu à peu par toute l'église, sauf celle de Milan. Le chant grégorien pénétra en Angleterre dès le vi^e^ siècle, en Gaule au vii^e^, en Espagne au xi^e^.

Caractères du chant grégorien. — Il est aussi difficile d'imaginer ce que pouvait être le chant grégorien primitif que de chercher à reconstituer la musique grecque. La notation a fait totalement défaut ou bien a été très incomplète et s'est réduite à une sorte d'aide-mémoire pour des chants qui se transmettaient oralement, par tradition.

Le caractère essentiel du chant grégorien est l'égalité absolue des valeurs de notes, exception faite des arrêts, marquant ceux du texte latin. C'est de cette égalité dans la mesure que provient le nom de plain-chant (chant plane) donné à la musique d'église de cette époque. La mélodie, exclusivement diatonique, sans altérations, évolue suivant des intervalles restreints. Le rythme uniforme, la mélodie calme, l'absence de modulations, donnent à cette musique un caractère de grandeur, de douceur, de sérénité, admirable expression de la pensée religieuse.

Les mélodies grégoriennes sont toutes chantées à l'unisson, sans accompagnement instrumental, mais il est probable qu'en pratique, dès l'origine, elles ont été exécutées à deux parties, la partie inférieure chantant à la 4^te^ ou à la 5^te^ de l'autre, ce qui serait l'origine de la *polyphonie.*

TEXTES

Textes se rapportant au rôle du chant dans la liturgie.

Sur la signification du CHANT DE L'ALLELUIA :

Celui qui jubile[1] *ne prononce pas de mots ; c'est un chant de joie sans paroles, c'est la voix du cœur se fondant dans la joie et cherchant à exprimer le plus possible ses sentiments quand même il n'en comprend pas la signification.*

(SAINT-AUGUSTIN, 350-430).

La psalmodie est le remède chantant de l'âme.

(GRÉGOIRE DE NAZIANCE, VI^e siècle).

Le chant exprime l'allégresse du croyant pénétré par le sentiment du divin ; c'est un moyen de proclamer et de publier la gloire de Dieu.

Le chant est un moyen d'unification ; la psalmodie ramène le peuple des fidèles à l'harmonie d'un seul cœur.

(SAINT BASILE).

Le chant est un moyen de faire arriver les fidèles à la contrition ;... les paroles ne les toucheraient pas suffisamment. La musique est un moyen de les amener à un état d'esprit vraiment religieux.

(RHABAN MAUR, bénédictin, XI^e siècle).

DISQUES A ÉCOUTER :

1° Chants Grégoriens par les Bénédictins de l'Abbaye de Solesmes. — *Gramophone W. 1115.*

2° Chant grégorien d'avant l'an 1000, par les Paraphonistes de Saint Jean des Matines. — *Anthologie Sonore N° 34.*

2° MUSIQUE POLYPHONIQUE.

La musique d'église, c'est-à-dire le chant grégorien, subit vers la fin du VIII^e siècle une transformation essentielle qui fut le point de départ d'une nouvelle forme musicale : la polyphonie ou musique à plusieurs parties.

Bien que la polyphonie ait été sans doute en usage, sous une forme très rudimentaire, dans l'antiquité, on peut dire que l'invention en appartient au Moyen-Age. C'est lui, en effet, qui retrouve et réintroduit le principe de la musique à plusieurs parties disparu en même temps que la musique gréco-latine. C'est lui surtout qui, par le développement extraordinaire, donné à ce principe, le transforme en un art inconnu jusqu'alors, véritable création qui ouvre dans l'histoire de la musique une ère absolument nouvelle.

1. L'Alleluia comporte de longues vocalises. Jubiler voulait dire vocaliser ce chant.

*

L'origine de la polyphonie est assez obscure. Dès le haut Moyen-Age, certains instruments et en particulier l'orgue, permettaient des sons simultanés. D'autre part, les chants d'église exécutés par les fidèles se faisaient non pas à l'unisson mais en réalité à l'octave puisque les voix d'hommes sont à l'octave inférieure des voix de femmes. Certaines des voix qui ne pouvaient atteindre les notes trop aiguës ou trop graves les remplacèrent instinctivement par des sons intermédiaires qui furent probablement des intervalles de quintes ou de quartes, car on a remarqué que lorsqu'une foule qui n'a aucune éducation musicale chante en chœur, ce sont ces intervalles qu'elle fait entendre d'instinct.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'une forme savante de musique d'église à deux parties existait dès le IXe siècle et consistait en une suite de quartes ou de quintes parallèles qui devaient être assez peu agréables à entendre. C'était *l'organum*. Cette forme primitive se perfectionna peu à peu et vers le XIe siècle on ajouta une troisième partie qui était improvisée et faisait entendre des ornements, des vocalises, au dessus des deux autres. C'est ce qu'on appela le *déchant* ou chant double. Un peu plus tard, en même temps que l'écriture musicale devenait plus précise, on figura ces parties ornementées par des *points* placés *contre* les points de la partie principale. De là le mot *contrepoint* qui désigne dès lors la musique à plusieurs parties.

C'est surtout à partir de la fin du XIIe siècle que s'organise une musique d'église qui remplace peu à peu l'ancien plain-chant grégorien. Les chants liturgiques primitifs, jadis chantés à l'unisson, deviennent désormais des thèmes sur lesquels les musiciens échafaudent une polyphonie de plus en plus compliquée.

D'autre part, cette musique polyphonique qui avait pris naissance d'une manière toute instinctive, est désormais de la musique savante. Les musiciens qui l'écrivent sont des clercs qui suivent l'enseignement donné dans les Universités et dans des maîtrises attachées à certaines abbayes ou à certaines cathédrales comme Notre-Dame de Paris. Dans cet enseignement, la musique figurait parmi les sept arts libéraux mais considérée comme une science, au même rang que les mathématiques et pour les contrapuntistes elle devenait moins un moyen d'expression qu'un jeu de combinaisons sonores. Il s'agissait de superposer, suivant des règles très compliquées, plusieurs mélodies différentes dont aucune ne cherchait à exprimer un sentiment quelconque mais qui devaient s'équilibrer de telle sorte que leur rencontre produise un ensemble harmonieux. Comme il y avait souvent un grand nombre de parties et que les œuvres étaient de vastes proportions il s'agissait donc là d'un art très savant, très difficile, accessible seulement à des musiciens raffinés.

Le XIIIe et le XIVe siècle virent s'épanouir cette brillante polyphonie qui, née à Paris, se répandit dans toute l'Europe. Dans ce mouvement musical très intense, l'école française conserva la prépondérance jusqu'à la défaite d'Azincourt, pendant la Guerre de Cent Ans, grâce à la protection que le roi et les grands seigneurs tels que les ducs de Bourgogne, d'Anjou, du Berry, accordaient aux musiciens. Puis l'école Italienne et surtout l'école Flamande s'imposèrent à leur tour. Leurs maîtres eurent

une renommée égale à celle des grands peintres flamands de la même époque.

La fin du XV^e siècle marque l'apogée de la polyphonie devenue de plus en plus compliquée et raffinée. Les genres traités sont les différentes pièces liturgiques qui composent la Messe ainsi qu'une autre forme appelée le *Motet*. C'est par cette dernière forme de composition appliquée à des sujets profanes que la polyphonie s'introduit dans la musique profane. Les compositeurs ne s'en tiennent plus à la musique d'église et écrivent des Chansons polyphoniques qui prennent bientôt une grande importance. Dans ce genre, également, les musiciens cherchent seulement à écrire de la musique aussi savante que possible.

Cette tendance s'accentue tellement que le texte devient indifférent et qu'on choisit des mélodies de chansons profanes pour en faire les thèmes des pièces liturgiques. On donne aux Messes composées sur ces thèmes le nom de la chanson. C'est ainsi qu'existait la Messe de l'Homme armé, sur un thème de chanson fort connue. Il n'y avait là aucune intention irrévérencieuse de la part des musiciens mais de la simple indifférence pour l'expression du chant.

Malgré cette conception bien abstraite, les polyphonistes ont laissé des œuvres dont la beauté est incontestable et ils ont fait rayonner l'art français en Europe pendant une longue période du Moyen-Age.

RÉSUMÉ

Vers la fin du VIII^e siècle, la polyphonie ou musique à plusieurs parties commence à apparaître dans la musique d'église et marque le début d'un art nouveau. On commence à chanter à deux parties à l'intervalle de quarte ou de quinte (organum). Au XI^e siècle, on ajoute une troisième partie improvisée et ornementée ; c'est le déchant. Puis la musique à plusieurs parties prend le nom de contre-point et devient tout à fait savante, avec des règles de composition très compliquées.

L'école française, puis l'école italienne et l'école flamande sont tour à tour célèbres.

A la fin du XV^e siècle, la polyphonie est un art raffiné. On compose des Messes et des Motets. On écrit également sous forme de motets des chansons profanes.

Dans toutes ces œuvres, les musiciens ne pensent qu'à écrire une polyphonie aussi savante que possible, sans se soucier de l'expression du sentiment.

Ils ont cependant laissé des chefs d'œuvre et l'art français a rayonné en Europe pendant une grande partie du Moyen-Age.

Disques a écouter :

1° Organa de l'Ecole de Notre-Dame de Paris — *Anthologie Sonore N° 65.*

2° Guillaume de Machault. Messe du Sacre de Charles V. — *Anthologie Sonore N° 31 et 32.*

II

DRAMES LITURGIQUES. — MYSTÈRES

Pour que ses fidèles puissent mieux comprendre et saisir ce qu'elle leur enseignait, l'Eglise introduisit dans certains offices des sortes de figurations symboliques qui rappelaient de façon visible les mystères de la foi. Puis on en vint à jouer de véritables « actions » ou drames liturgiques et enfin des Mystères qui donnaient lieu à de grands spectacles sur la place publique. La musique, sous différentes formes, était mêlée à ces drames.

★

Drames liturgiques. — (IX^e-X^e s.). — Dans leur forme primitive, ils faisaient partie de l'office lui-même et avaient lieu dans l'église. Les clercs figuraient les personnages de la Passion ou de la Vie des Saints et se contentaient de dialoguer sur des chants empruntés à l'office que l'on célébrait. C'étaient donc déjà des petits drames puisqu'on y reconnaissait des personnages, mais ils conservaient entièrement le caractère religieux, sans aucun élément profane. Les fidèles n'y prenaient aucune part.

Drames semi-liturgiques (XI^e-XIII^e s.). — Cette première forme se développa ensuite et devint de plus en plus un spectacle : ce furent les drames semi-liturgiques. Ils étaient encore compris dans l'office mais se jouaient devant l'église car ils admettaient déjà quelques décors. On s'y exprimait non plus en latin, mais en langue romane. Les personnages sacrés étaient encore représentés par des clercs, mais les autres étaient tenus par des laïcs.

Le Jeu d'Adam (XII^e s.) compte parmi les plus caractéristiques des quelques drames qui nous sont parvenus. Comme musique, il comprenait sans doute un prélude d'orgue ainsi que des chants liturgiques qui intervenaient au cours du drame et auxquels le peuple participait. Il s'y trouvait également une sorte de divertissement dansé : Satan et les démons apparaissaient sur la place au milieu de la foule.

Mystères (XIV^e-XV^e s.). — Il ne s'agit plus, dans les Mystères, que d'un spectacle à mise en scène très compliquée qui s'éloigne de plus en plus du caractère religieux pour devenir seulement du théâtre. L'Eglise y participe bien encore mais les acteurs y sont principalement des bourgeois, bientôt remplacés d'ailleurs par des professionnels qui forment une troupe régulière : la « Confrérie de la Passion » reconnue officiellement par le roi Charles VI.

La musique, dans les Mystères, occupe une moins grande place que dans les drames précédents. Le plus souvent les textes notés font défaut

et il est probable qu'on ne s'embarrassait pas d'écrire une musique nouvelle pour chaque pièce, mais qu'on se servait de celle qui avait déjà servi auparavant. La musique vocale comprenait des chants grégoriens appartenant à l'office et aussi des pièces en style polyphonique. Au cours du drame, des instruments se faisaient entendre en accompagnant l'action ou en la coupant par un intermède. Ils annonçaient aussi l'entrée en scène des personnages importants. Cette intervention s'appelait un « silete » [faites silence]. Le spectacle comportait des chœurs et de temps à autre les diables faisaient irruption sur la scène ou dans la foule en matière de divertissement.

Nos Mystères avaient à peu près leur équivalent en Italie avec les « Représentations sacrées » qui rappelaient elles aussi, avec une grande mise en scène, la Passion ou la Vie des Saints. Mais alors que dans les Mystères la musique ne faisait son apparition que de temps à autre, les Représentations Sacrées étaient entièrement chantées. Elles renfermaient de la musique profane et même, pendant les entr'actes, de véritables ballets. On y voyait des décors animés ou « machines », très compliquées et inventées par les meilleurs artistes du temps, en particulier par Léonard de Vinci.

Les Mystères et surtout les Représentations Sacrées d'Italie peuvent être considérés comme une première ébauche et une des origines d'un genre créé beaucoup plus tard et particulièrement important dans l'histoire de la musique: l'Opéra qui est, lui aussi, un drame entièrement chanté.

RÉSUMÉ

En même temps que le chant liturgique se développait dans les cérémonies religieuses sous forme de plain-chant puis de musique polyphonique, l'Eglise cherchait à instruire le peuple et à frapper son imagination en introduisant dans ses offices des sortes « d'actions » rappelant la Passion ou la Vie des Saints et auxquelles la musique était mêlée sous divers aspects.

Les Drames liturgiques (IX^{e}-X^{e} s.) ne faisaient que dramatiser le texte de l'office, les personnages de l'action étant représentés seulement par des clercs qui dialoguaient sur des chants appartenant eux aussi à l'office. L'action avait lieu dans l'église sans aucune mise en scène.

Les Drames semi-liturgiques (XI^{e}-XII^{e} s.) avaient davantage le caractère d'un spectacle. Ils étaient donnés en dehors de l'église et les laïques y participaient. Ecrits en langue romane, ils renfermaient comme les précédents des chants liturgiques.

Les Mystères (XIII^{e}-XIV^{e} s.) enfin, deviennent de véritables pièces de théâtre dans lesquelles il y a non seulement du plain-chant, mais aussi de la musique polyphonique, des chœurs, de la musique instrumentale.

A peu près à la même époque, on trouve en Italie des Représentations Sacrées qui étaient aussi des drames religieux mais entièrement chantés et comprenant toute une partie profane, avec des ballets et des décors animés ou « machines ».

Les Mystères et surtout les Représentations Sacrées sont une des origines de l'Opéra.

TEXTES

Indications relatives à la manière dont se déroulaient les diverses parties d'un drame liturgique.

Pour célébrer en cette fête la mise au tombeau de notre Sauveur et fortifier la foi du vulgaire ignorant en imitant le louable usage de certains religieux, nous avons décidé de le suivre...

Dans une partie de l'autel où il y aura un creux, qu'on dispose une imitation du sépulcre et qu'un voile soit tendu tout autour ; que s'avancent deux diacres portant la croix et qu'ils l'enveloppent dans un linceul puis l'emportent en chantant des antiennes *jusqu'au sépulcre où ils l'y déposeront comme si c'était le corps de Notre Seigneur qu'ils ensevelissaient. Au jour saint de Pâques, avant Matines, les sacristains enlèveront la croix. Tandis que se récite la troisième leçon, quatre moines s'habillent dont l'un revêtu d'une aube entre, comme occupé d'autre chose, et gagne le Sépulcre où, tenant en main une palme, il s'assied silencieux. Au troisième repons, surviennent les trois autres enveloppés de dalmatiques, portant l'encensoir, s'approchant pas à pas du Sépulcre à la façon de ceux qui cherchent quelque chose, car tout ceci se fait pour représenter l'ange assis au tombeau et les femmes venant oindre le corps de Jésus. Lorsque donc celui qui est assis aura vu approcher ceux qui semblent perdus et cherchent, qu'il entonne à voix douce et sourde le Quem quæritis (qui cherchez-vous ?) ; celui-ci chanté jusqu'à la fin, les trois répondent à l'unisson « Jésus de Nazareth » et il leur est répliqué : « Il n'est pas ici, il est ressuscité d'entre les morts ». Obéissant alors à cet ordre, les trois moines se retournent vers le chœur en disant : « Alleluia, le Seigneur est ressuscité ». Ceci dit, celui qui est assis leur récite cette fois comme pour les rappeler, l'antienne : « Venez et voyez-le bien » et, ce disant, il se dresse, lève le voile, montre le lieu où il n'y a plus la croix. Ayant vu cela, les moines chantent l'antienne : « le Seigneur est ressuscité du Sépulcre » et, l'antienne terminée, l'Abbé se réjouissant de la résurrection entonne l'hymne : « Te Deum laudamus » et dès qu'il a commencé, toutes les cloches sonnent à la fois.*

(Du bénédictin anglais Saint Ethelwold entre 965 et 975.
D'après Cohen).

HARPISTE INVOQUANT HORUS

Musée du Louvre. — Stèle Egyptienne peinte (1315).

CONCERT AUX PORTES DE PARIS

Luth et flûte traversière ou flûte d'Allemagne.
Musée Carnavalet. — France XVI^e siècle.

III

CHANSON POPULAIRE — TROUVÈRES ET TROUBADOURS

La musique d'Eglise représentait au Moyen-Age l'art savant et raffiné. Mais il y avait certainement en même temps un art populaire exprimé par des chansons qui toujours ont traduit ce qui a pu émouvoir le plus profondément le peuple. Mais si l'existence et la persistance d'un art populaire ne font aucun doute, cet art n'en fut pas moins considéré comme vulgaire et relégué à une place obscure. Il faut arriver aux chansons des trouvères et des troubadours pour que l'art profane reprenne vraiment rang dans l'histoire de la musique en marquant une tendance nouvelle de l'esprit du Moyen-Age pour libérer la musique de la domination ecclésiastique.

1° Chanson populaire.

Les textes et les chants des premiers siècles de notre ère font totalement défaut car ils se transmettaient seulement oralement, mais les Chroniques écrites par les contemporains prouvent leur existence.

La *chanson épique* jouissait d'une grande faveur en France dès l'époque mérovingienne. Le peuple s'intéressait aux histoires héroïques qui y étaient racontées. L'Eglise elle-même vit dans ce genre un moyen de plus de faire connaître à ses fidèles la Passion ou la vie des Saints et il y eut des *chansons populaires religieuses* qui sont les premiers textes en langue romane que nous ayons conservés : la Cantilène de Sainte Eulalie (IX^e^ s.), la Vie de Saint-Léger (X^e^ s.), etc. Enfin les *légendes* fournissaient les sujets de chansons encore plus populaires que les précédentes et où chaque province, chaque région, mettait son caractère local. Notre folklore contient encore un nombre considérable de chansons qui, sans remonter aussi loin, sont inspirées par les mêmes sujets légendaires et régionaux. Parmi les Noëls très nombreux qui nous sont parvenus, certains sont fort anciens.

Les *Mimes et les Histrions*, sortes d'amuseurs publics, se transmettaient ces chants profanes qu'ils faisaient entendre sur les places, dans les veillées, dans les réjouissances populaires de toutes sortes.

Les musiciens d'église prirent souvent les mélodies de ces chansons comme thèmes de leurs œuvres polyphoniques.

2° Troubadours et Trouvères.

Les *Troubadours et les Trouvères* sont les successeurs des premiers musiciens profanes du Moyen-Age, mimes et histrions.

Du milieu du XII^e^ siècle à la fin du XIII^e^, ils écrivirent des pièces de vers destinées à être chantées et en composèrent le plus souvent la mélodie. Ils étaient donc à la fois poètes et musiciens. Appartenant en majorité à la noblesse féodale ou à la haute bourgeoisie, quelques-uns ont laissé des noms célèbres. Tels sont **Guillaume VII, Comte de Poitiers** (XII^e^ s.), **Colin Muset, Thibaut de Champagne,** roi de Navarre ; **Adam le Bossu** dit **de la Halle** (XIII^e^ s.), etc.

Les Trouvères et les Troubadours n'exécutaient généralement pas leurs œuvres eux-mêmes. Ils confiaient ce soin à des musiciens de profession, les *Jongleurs*, qui les accompagnaient ou bien qui parcouraient seuls le pays en chantant leur répertoire, à moins qu'ils ne soient attachés à demeure, aux grandes maisons féodales. Chaque année pendant le temps du Carême, où toute musique profane était défendue par l'Église, les jongleurs qu'on appela plus tard des *ménestrels*, se rendaient aux écoles de *ménestrandie*. Là, ils apprenaient les chansons nouvelles des trouvères qu'ils colportaient ensuite à travers la France, variant leur répertoire suivant la qualité des auditeurs : chansons épiques ou de style raffiné quand ils étaient accueillis au château ; grosses farces, chansons vulgaires ou chansons de danse lorsqu'ils s'adressaient au peuple. Ils étaient nécessairement de toutes les fêtes et aucune noce, tournoi ou banquet n'avait lieu sans les jongleurs.

Les chansons des trouvères peuvent être classées en différents genres. Parmi les principaux se trouvent les *chansons épiques* racontant les hauts faits de héros légendaires ; on les appelait aussi *chansons de toile*, parce que souvent les femmes les chantaient ou les écoutaient en tissant leur toile. Les *chansons de danses* rythmaient les danses à défaut des instruments encore bien primitifs. Certaines d'entre elles avaient déjà une forme déterminée qui a été à l'origine des formes de musique instrumentale. Tel est le *Rondeau* caractérisé par le retour du refrain en chœur, entre des couplets chantés en solo. Les *chansons courtoises* dans lesquelles le poète s'adressait à sa Dame ; les *chansons religieuses*, les *chansons de Croisades* étaient également nombreuses.

Beaucoup de ces chansons étaient notées sur des manuscrits. La notation des trouvères n'indiquait pas encore la durée des notes parce que le rythme musical suivait celui du vers suivant des règles compliquées et qu'il est difficile de reconstituer. Mais c'était pourtant de la « musique mesurée ». Les Trouvères ont d'ailleurs introduit dans leurs mélodies des nouveautés qui l'enrichissent : altérations, note sensible, etc.

On doit donc à ces poètes-musiciens d'avoir élevé la chanson profane au rang d'un art véritable d'une tendance complètement opposée à celle de l'art religieux. Ces chansons dans lesquelles s'exprime un sentiment individuel (celui du poète ou celui du personnage) sont une réaction instinctive contre la musique polyphonique exclusivement savante et n'exprimant qu'un sentiment collectif.

L'influence des Trouvères se fit sentir dans toutes les nations voisines :

Angleterre, Allemagne, Italie, Espagne. Elle confirme la supériorité de l'art français en Europe pendant toute cette période.

RÉSUMÉ

Pendant tout le Haut Moyen-Age, il y eut certainement un art populaire, consistant en chansons profanes. Mais cet art fut considéré comme vulgaire et relégué à un rang obscur alors que l'Eglise accaparait la musique savante.

Ce sont les troubadours et les trouvères qui au XII^e^ et au XIII^e^ siècles redonnent à la chanson profane le caractère d'un art véritable.

Appartenant pour la plupart à la noblesse féodale ou à la bourgeoisie, ils composaient à la fois la poésie et la musique de leurs chansons qu'ils confiaient ensuite aux jongleurs chargés de les faire entendre.

Ces chansons comprenaient différents genres, mettant en scène des personnages ou exprimant les sentiments du poète. Il y avait également des chansons de danses dont certaines sont à l'origine de nos formes de musique instrumentale.

Les trouvères sont les créateurs d'un art nouveau qui enrichit le langage musical. Leurs chansons marquent une évolution vers un art plus expressif, plus personnel qui s'affranchit de la contrainte imposée par l'Eglise et va instinctivement vers la nature.

TEXTES

Sur la chanson populaire épique aux époques mérovingienne et carolingienne.

Un historien du IX^e^ siècle transmet un fragment d'une chanson populaire du VII^e^ siècle, chantée et dansée par les femmes pour célébrer la victoire remportée par Clotaire VI sur les Saxons en 622. Il ajoute :

[Ce chant], grâce à son caractère rustique, volait presque sur les lèvres de tous ; les femmes en formaient des chœurs en battant des mains.

(De l'historien HELGAIRE, d'après TIERSOT).

DISQUES A ÉCOUTER :

1° Troubadours Français et Minnesänger. — *Anthologie Sonore N° 18.*

2° Ballette de la Reine d'Avril ; Ballade du guetteur. — *Columbia D. F. 102.*

IV

DIVERTISSEMENTS PROFANES

Le Moyen-Age a connu un curieux mélange de paganisme et de ferveur religieuse. Les pratiques de l'ancien paganisme s'étaient continuées dans la société chrétienne et s'introduisirent même à l'église où elles formaient de véritables divertissements populaires. Ce sont ces divertissements qui en se transformant et en devenant aristocratiques ont donné naissance au Ballet de Cour d'où sortit, en grande partie, l'Opéra.

★

Très tôt le Moyen-Age a connu des divertissements, mascarades et travestis d'un caractère mi-profane, mi-religieux. Telle était la Fête de l'Ane pendant laquelle on faisait entrer un âne dans l'église pendant la messe, ou la Fête des Fous qui consistait en une série de divertissements donnés par les clercs également dans l'église.

D'autre part, la danse fut la grande passion de cette époque. On dansait aux chansons pour la moindre occasion. Les jongleurs étaient aussi entraîneurs de bal ; ils portaient le nom de « baleurs » (on disait baler pour danser).

Ce goût pour la danse, les mascarades, les déguisements, se manifestait aussi à la cour du Roi et c'est là qu'il se développe. Le roi entretenait à demeure des musiciens pour sa chapelle et des ménestrels chargés de le distraire. On donnait à la Cour des concerts et des divertissements dansés dont les seigneurs eux-mêmes tenaient les rôles. On appelait Mômeries ces entrées de personnages déguisés et affublés de masques. La Mômerie donnée à l'Hôtel Saint-Pol en 1393 et où Charles VI faillit être brûlé vif est restée célèbre sous le nom de Mômerie des Hommes Sauvages.

Pendant les festins qui duraient fort longtemps à cette époque, on distrayait les convives par des *Entremets* mêlés de mômeries. Entre les différents services du repas, on avait coutume de faire paraître dans la salle du banquet des groupes travestis qui venaient exécuter de véritables pantomimes entremêlées de musique et de danses. La mômerie faisait son entrée, accompagnée de fanfares de trompettes et sous forme d'un cortège de personnages ou de chars représentant une nef, un château, un monstre, etc. Dans ces décors se tenaient des musiciens et des chanteurs, tandis que les personnages masqués dansaient la « moresque ».

Un des entremets les plus célèbres fut exécuté au cours du Banquet du Faisan donné en 1454 par le duc de Bourgogne.

Les Tournois, les entrées des souverains dans les villes s'accompagnaient aussi de danses et de musique.

Tous les autres peuples (Angleterre, Autriche, Espagne) connurent ces mêmes divertissements. L'Italie y ajouta au XV^e^ siècle les *Mascarades* qui se déroulaient particulièrement à Florence. Les grands seigneurs déguisés et masqués parcouraient les rues accompagnés d'instruments et de chanteurs. Plus tard, ce furent des cortèges splendides de chars portant des décors comme dans un carnaval et remplis de musiciens.

Donc, les divertissements, après avoir été primitivement d'un caractère populaire, deviennent un spectacle aristocratique, d'un luxe extraordinaire, d'une mise en scène de plus en plus compliquée. On y voit apparaître peu à peu dans des décors différents les éléments qu'on retrouvera plus tard dans le Ballet : des personnages mythologiques ou allégoriques, des chants, des chœurs, des danses, de la musique instrumentale, qui alternent avec des pièces de vers.

RÉSUMÉ

Le Moyen-Age eut très tôt des divertissements profanes qui, d'origine populaire, devinrent ensuite le privilège des grands seigneurs et de la Cour.

Le peuple aimait tout particulièrement à danser aux chansons et à se déguiser dans des mascarades à l'occasion de certaines fêtes mi-profanes, mi-religieuses.

Ce goût pour la mascarade passa ensuite à la Cour où les seigneurs tenaient eux-mêmes des rôles dans les Mômeries entrées de personnages déguisés qui faisaient irruption dans la salle en dansant. Les Mômeries faisaient également partie des Entremets, spectacles donnés aux convives pendant un festin, des groupes travestis, souvent montés sur des chars, venaient exécuter des pantomimes entremêlées de musique et de danses.

Ces réjouissances furent imitées par d'autres pays. Au XV^e^ siècle, l'Italie inventa les Mascarades, cortèges de personnages qui se déroulaient dans les rues et auxquels prenaient part les grands seigneurs accompagnés de musiciens.

Ces Mascarades en se développant, devinrent d'un luxe extraordinaire et préparèrent le Ballet de Cour d'où devait sortir, en partie, l'Opéra.

TEXTES

Sur le Banquet du Faisan.

Dans les mois de février et de mars de cette année (1453), *le duc de Bourgogne étant en sa ville de Lille-les-Flandres, il y eut plusieurs banquets et assemblées.*

Je veux vous parler des mets et entremets qu'on servit à ces banquets.

Dans la salle grande et spacieuse tendue de tapisserie très belle, il y avait trois tables. Au bout de celle où se tenait assis le duc de Bourgogne se trouvait le premier entremets et c'était une église avec croisées, verrières et faite de très gente façon, en laquelle il y avait une cloche sonnant et quatre chantres qui chantaient et jouaient de l'orgue quand leur tour venait.

A la seconde table qui était la plus longue se trouvait un pâté dans lequel il y avait vingt-huit personnages vivants, jouant des divers instruments.

Mais il est temps de vous parler des Entremets vivants, mouvants et allant par terre qui furent conduits et montrés dans la salle.

Sitôt que les convives furent assis à table, une cloche sonna très fort dans l'église et après qu'elle eut cessé, trois petits enfants d'église et un ténor commencèrent une très douce chanson. Ensuite, dans le pâté, un berger joua de la musette d'une manière très nouvelle.

Puis par la porte de la salle, entra un cheval à roulettes qui allait à reculons, richement couvert de soie vermeille et sur ce cheval, il y avait deux trompettes assis dos contre dos, sans selle, vêtus de casaques de soie grise et noire et qui avaient des faux visages (masques). Le cheval les mena à reculons tout le long de la salle dans laquelle ils jouèrent de leur trompette. Cet entremets et tous les autres furent conduits par quinze ou seize chevaliers vêtus de robes de la livrée.

Après le cheval reculant entrèrent successivement dans la salle : un monstre, puis un cerf merveilleusement grand et beau, qui était tout blanc et portait de grandes cornes d'or. Et sur ce cerf était monté un jeune enfant de douze ans. L'enfant commença à faire entendre la partie haute d'une chanson et c'était le cerf qui tenait la partie de ténor.

Après l'entremets du cerf, les chanteurs dirent un motet dans l'église et ensuite un lai fut joué dans le pâté. Ainsi l'église et le pâté faisaient toujours entendre quelque chose entre deux entremets.

Pour terminer, on fit dans le pâté une imitation de chasse, avec des gens qui glapissaient à la manière de petits chiens et de lévriers, et qui huaient les valets des chiens et les braconniers et qui sonnaient des trompes dans ce pâté comme s'ils eussent été dans une forêt. Et par cette chasse fut parfait et accompli tout l'entremets.

(Chronique de Mathieu d'Escouchy, prévôt sous le règne de Charles VII et de Louis XI).

V

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Il est difficile de se faire une idée de la musique instrumentale depuis l'antiquité jusqu'au XVI^e siècle environ. Il n'en reste aucun texte écrit. Les jongleurs et les ménestrels, qui seuls pratiquaient la musique instrumentale, devaient le plus souvent se passer de texte. Cependant, on connaît les différents instruments employés grâce aux nombreuses reproductions des imagiers ; d'autre part, les Chroniques laissent entrevoir que les jongleurs et les ménestrels ne cessaient de participer à la vie publique et privée de cette époque et divertissaient par le jeu de leurs instruments aussi bien la noblesse que le peuple.

★

FORMES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE. — Les plus anciennes formes de musique instrumentale que l'on connaisse datent de la fin du XIII^e siècle. Ce sont des *pièces de danses : Estampies* et *Danses réals* (danses royales) déjà construites selon des formes fixes. Les instruments devaient, en effet, servir surtout à rythmer les danses. Cependant, il est possible que les instruments aient figuré aussi dans certains genres de musique polyphonique, soit seuls, soit mêlés aux voix, par exemple dans le Motet.

Les *Transcriptions* de pièces vocales en pièces instrumentales ont fourni également tout un répertoire. Elles consistaient à jouer sur des instruments de la musique primitivement écrite pour être chantée en style polyphonique.

Au XIV^e et au XV^e siècles, le rôle des instruments se développe de plus en plus. On les emploie dans toutes sortes de compositions profanes : motets et chansons.

INSTRUMENTS. — Jusqu'au XI^e siècle, on continua d'employer les anciens instruments gréco-romains. Puis des instruments nouveaux, obtenus en modifiant les anciens ou apportés par les Croisades, apparurent alors et formèrent plusieurs espèces.

1° *Instruments à cordes pincées.* — Parmi eux, figurait le *psaltérion*, emprunté à l'antiquité, et formé d'une caisse triangulaire sur laquelle étaient tendues des cordes. On jouait de cet instrument posé à plat sur les genoux en pinçant les cordes on en les « tympanant » avec de petits marteaux ; d'où le nom de *tympanon* donné aussi à cet instrument. La guitare, le *luth* surtout furent très employés parce qu'ils possédaient un assez grand nombre de cordes pour permettre toutes sortes de combinaisons de sons

simultanés, ce qui rendait possible leur emploi dans la musique polyphonique. Le luth avait à peu près la forme d'une mandoline.

2° *Instruments à archet.* — La *vièle* à archet peut être considérée comme l'ancêtre du violon ; elle avait déjà la forme de l'alto.

3° *Instruments à vent.* — On trouve parmi ceux-ci les *flûtes*, les *cors*, les *trompettes*, les *douçaines* (sortes de hautbois), etc.

L'*orgue* fut employée très tôt à l'église, au moins dès le XI^e siècle. Il existait des orgues portatifs, de petites dimensions, que l'exécutant portait dans ses bras.

4° *Instruments à cordes frappées.* — Ils sont la première forme, très primitive et très lointaine, de notre piano.

Le psaltérion et le tympanon, en se combinant, donnèrent naissance au *clavicorde* qui avait déjà un clavier avec des touches. Certains perfectionnements furent faits par la suite pour renforcer les sons qui étaient très faibles et on eut alors l'*épinette* et le *virginale* à la fin du XV^e siècle.

Emploi des différents instruments. — Sans chercher à obtenir un effet particulier au moyen d'un instrument particulier comme on le fera plus tard dans la musique d'orchestre, les musiciens du Moyen-Age distinguaient déjà les instruments « hauts » (ceux qui étaient les plus bruyants et qui convenaient à la musique de plein air et fêtes) et les instruments « bas », de sonorité plus douce, réservés au concerto dans l'intimité. Parmi ceux-ci, la vièle, le luth, la harpe, la flûte, la douçaine étaient déjà très appréciés.

Les Ménestrels. — Les ménestrels, à la fois chanteurs et instrumentistes, participaient à toutes les réjouissances du peuple et de la Cour. Simples ménétriers rythmant les danses et les chants campagnards, ménestrels populaires pour les divertissements de la rue, ménestrels attachés à la cour du roi ou des princes, partout on les entendait ; ils étaient innombrables. A l'église même, dans les rues, pendant les festins, aux mariages, partout retentissaient les vièles, les psaltérions, les harpes, les luths.

Les ménestrels s'associèrent dans une grande corporation, la Ménestrandie, qui eut une importance considérable jusqu'au règne de Louis XIV.

Les cours brillantes et fastueuses du Moyen-Age, celles du duc de Bourgogne, d'Orléans, de Berry, entretenaient à grands frais une quantité de musiciens : musiciens de chapelle pour les offices religieux, musiciens de la chambre pour les concerts, musiciens pour la guerre et les tournois. Le prince en était fier et les emmenait à sa suite lorsqu'il se déplaçait.

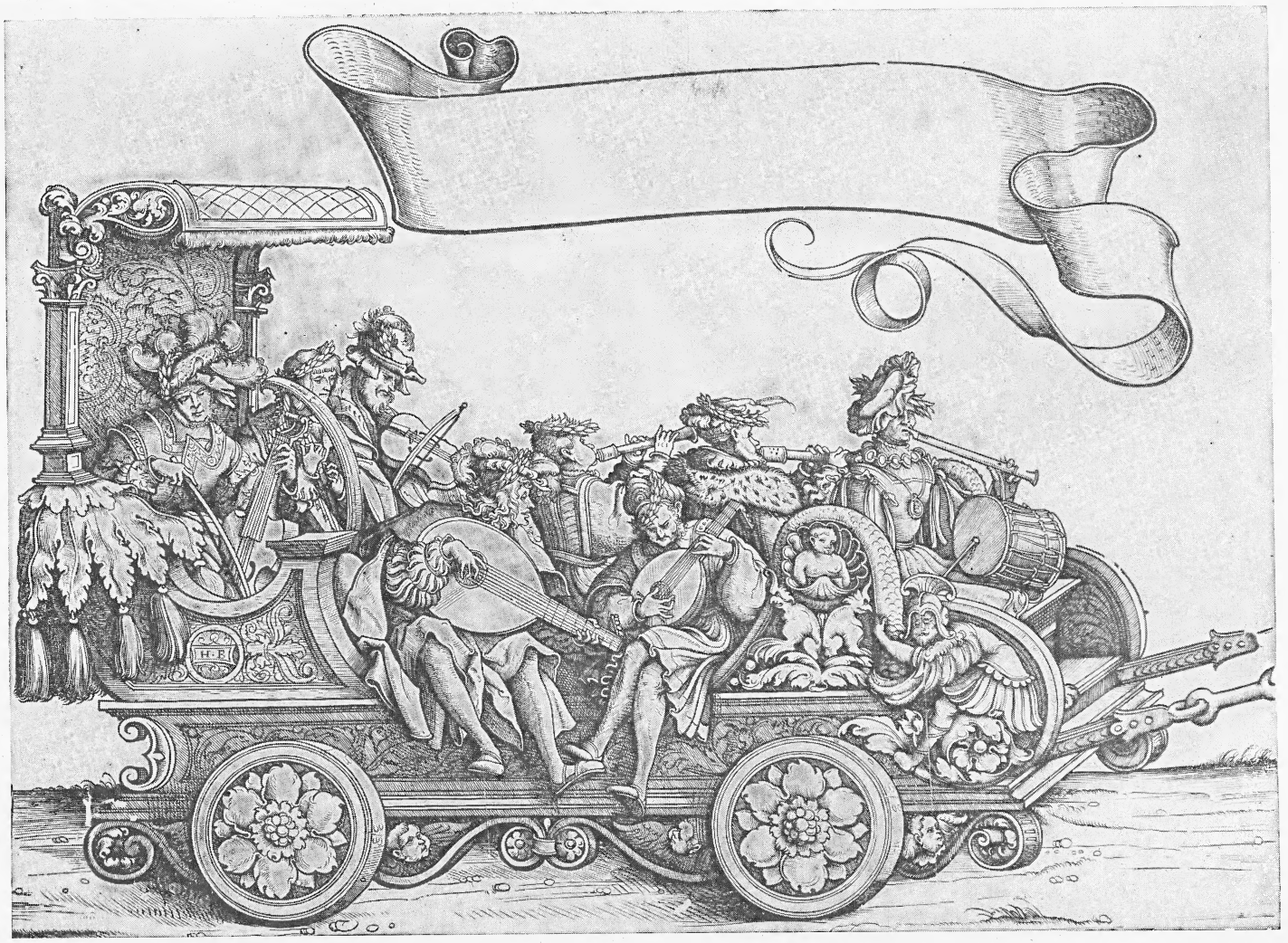
RÉSUMÉ

Faute de textes écrits, on ne peut savoir exactement ce que fut la musique instrumentale depuis l'antiquité jusqu'au XIV^e siècle environ.

Les instruments nous sont connus grâce aux reproductions des imagiers. Certains d'entre eux n'étaient que des modifications d'anciens instruments gréco-romains ; d'autres furent apportés en Europe par les croisés.

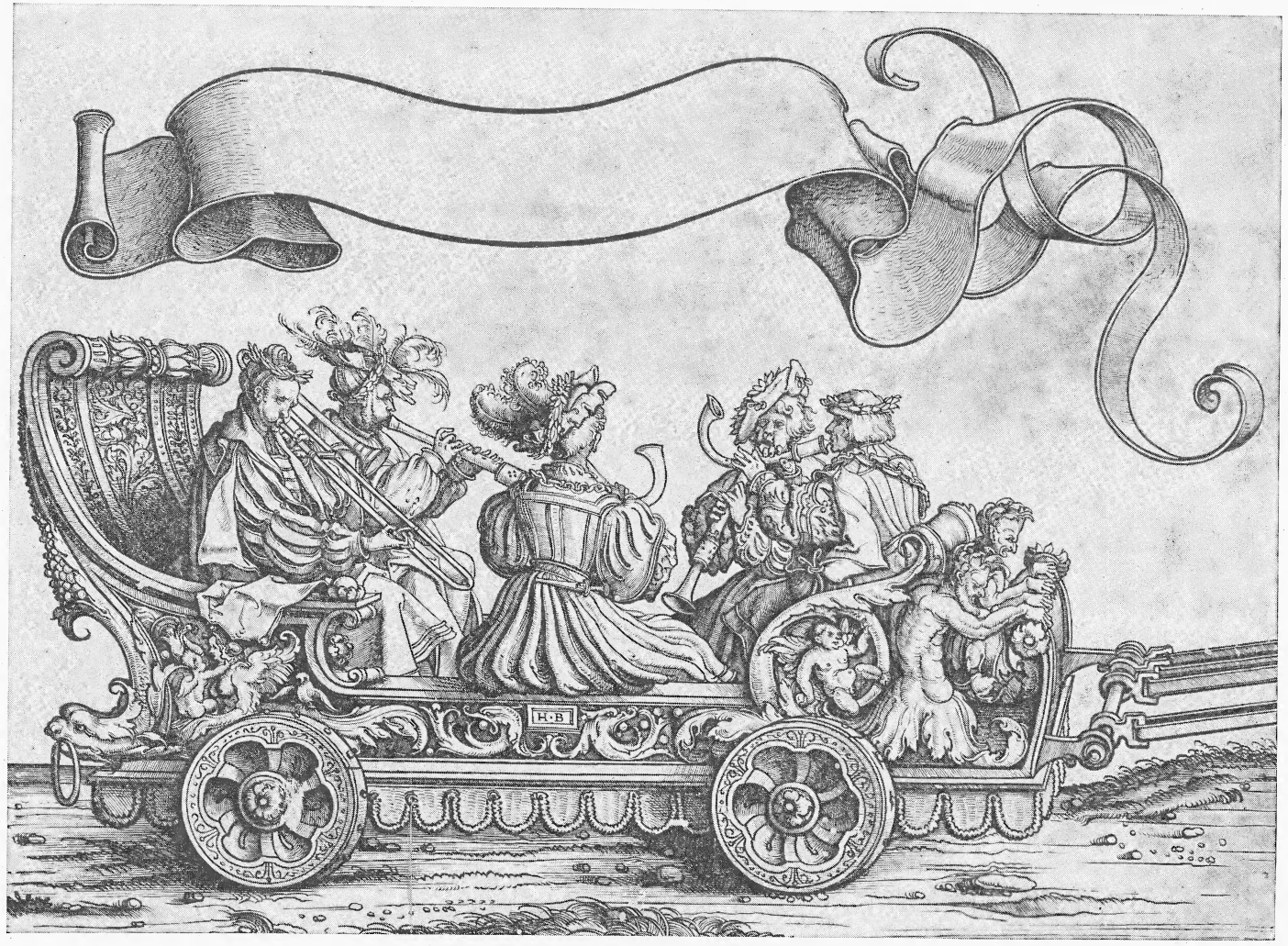
Les plus anciennes formes de musique instrumentale étaient des danses et des transcriptions.

Les ménestrels, joueurs d'instruments, participaient à toutes les réjouissances du peuple et de la cour. Les princes en entretenaient un grand nombre à leur service.



Hans Burgmair (1512). — Le Triomphe de Maximilien.

On voit ici un groupe de *bas instruments*, d'une sonorité plus douce. De gauche à droite ; basse de viole, harpe, dessus de viole. Au centre, de face : deux luths de taille différente ; de dos : deux flûtes à bec. A droite, un *tabourineur*, avec tabourin et petite flûte.



Hans Burgmair (1512). — Le Triomphe de Maximilien

Cette gravure représente un des chars des musiciens figurant, comme c'était l'usage, dans un cortège organisé en l'honneur de Maximilien Ier, Empereur d'Allemagne. On voit ici un groupe de *hauts instruments* dont la sonorité éclatante convenait aux fêtes de plein air. De gauche à droite : un trombone, un hautbois, un cromorne, puis un second hautbois et un cromorne d'une taille différente.

TEXTES

Sur la coutume qu'avaient nos rois d'entendre de la musique chaque jour.

Saint Louis écoutait volontiers de la musique après son repas.

Quand les ménétriers des riches hommes venaient à la cour et qu'ils apportaient leurs vièles après le repas, le roi attendait pour ouïr ses grâces que le ménétrier eût achevé son lai...

(Histoire de Saint Louis, par le Sire DE JOINVILLE).

Le roi [Charles V] célébrait les fêtes des saints en service mélodieux de chant; il avait pour cela souveraine chapelle qu'il entretenait richement et convenablement de toutes choses et recevait avec ses chantres et ses musiciens les souverains et les honorables personnes.

(Le Livre des Faits du roi Charles, par Christine DE PISAN).

On amenait les ménestrels à la guerre. Le roi d'Angleterre livre bataille à la flotte espagnole en 1350. Edouard III monté sur un de ses vaisseaux fait exécuter un air de danse par ses ménestrels jusqu'à ce qu'un guetteur lui annonce que les Espagnols sont en vue.

Là se tenait le roi d'Angleterre à la tête de sa nef... Et il faisait corner devant lui par ses ménestrels une danse d'Allemagne que messire Jehan Chandos lui avait nouvellement rapportée. Et pour sa réjouissance, il faisait chanter le chevalier avec ses ménestrels et y trouvait grand plaisir.

(Chronique de FROISSART).

Les ménestrels faisaient partie des cortèges accompagnant l'entrée d'un souverain dans une ville.

Entrée de Charles VI à Cambrai en 1384.

Le roi entra le lundi à l'heure du dîner à Cambrai. Tous allèrent au devant de lui au dehors de la cité et il fut amené et conduit au palais avec une grande foison de trompes et de ménestrels.

(FROISSART).

DISQUES A ÉCOUTER :

1° Danses du XIII^e^ et XIV^e^ siècles. — *Anthologie Sonore N° 16.*

2° Airs de cour et chansons au luth. — *Anthologie Sonore N° 36.*

VI

LA NOTATION MUSICALE

Il a fallu au Moyen-Age une longue période d'incertitudes et de tâtonnements avant d'arriver à constituer son écriture musicale.

La musique gréco-romaine n'avait eu qu'une écriture très rudimentaire et d'un usage limité. L'Eglise, à ses débuts, ne songea pas à noter des chants qui se transmettaient oralement. Mais ces chants se compliquant de plus en plus et devenant très nombreux, il fallut inventer des signes qui servaient à se les rappeler.

On se servit d'abord des lettres de l'alphabet[1] puis au VI^e^ siècle, de la notation *neumatique*. Les *neumes* étaient des sortes d'accents : grave, aigu, circonflexe, qui se plaçaient au dessus des paroles du texte latin. Ils n'indiquaient pas les sons eux-mêmes ni leur hauteur fixe, mais seulement si ces sons montaient ou descendaient par rapport les uns aux autres ; ils correspondaient aux inflexions ascendantes ou descendantes de la voix. Ces signes ne pouvaient donc que rappeler à peu près un chant déjà connu. Les neumes arrivèrent eux aussi à une très grande complication qui en rendait la lecture encore plus difficile.

Au X^e^ siècle environ, on réalisa un grand progrès en les écrivant au dessus et au dessous d'une ligne horizontale au début de laquelle on plaçait une lettre correspondant à un son déterminé : on savait ainsi à peu près la hauteur des sons par rapport à celui qui était indiqué par la lettre. C'est là l'origine de la portée et de la clé. On employa progressivement un plus grand nombre de lignes, (jusqu'à quatre) et les sons furent alors déterminés exactement (XIII^e^ siècle).

Quant aux noms des notes, ils n'existaient pas avant le X^e^ siècle ; jusque là on ne savait pas solfier. C'est un moine italien, *Guy d'Arezzo*, qui, croit-on, imagina de désigner par une syllabe chacun des sept premiers sons de l'échelle musicale. Il emprunta pour cela la première syllabe de chacun des vers d'un hymne à Saint Jean Baptiste :

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum
*Sa*ncta Johannes

1. A = la ; B = si ; C = do ; E = ré.

Toutefois ce n'est que beaucoup plus tard (XVI^e s.) qu'on donna son nom à la dernière note (si). Jusque-là le si ne fut sans doute pas nommé. Les théoriciens du Moyen-Age considéraient comme inadmissible l'intervalle fa-si et le nommaient le « diable dans la musique ». Aussi le supprimaient-ils théoriquement en ne nommant pas le si.

Dans la notation alphabétique, lorsqu'on rencontrait cet intervalle, le B qui désignait le si prenait une forme carrée et on disait alors B carré ; c'est l'origine du *bécarre*. Lorsque le si, pour éviter l'intervalle était baissé d'un demi ton, on le représentait par un B arrondi qu'on appelait B mol et qui est devenu le *bémol*. On inventa ensuite le dièse.

Quand la portée eut été définitivement fixée, les anciens signes des neumes se transformèrent en des points, qui se distinguaient plus facilement des lignes, puis en notation carrée. ou en notation losangée qui indiquaient la hauteur des sons mais non pas leur durée. Celle-ci était inutile dans le plain-chant puisque toutes les notes avaient la même valeur. Mais la musique polyphonique rendit nécessaire l'indication des valeurs des notes et on inventa la musique proportionnelle dont le principe est le même que celui de nos figures de notes et dont les signes sont à peu près les mêmes également.

longue ; brève ; semi-brève = la ronde

minime = la blanche

semi-minime = la noire

fusa = la croche, etc.

Dans cette musique, la division des valeurs par trois fut la seule admise ; c'était le rythme parfait indiqué par un cercle. Puis on toléra la division par deux indiquée par un demi cercle C qui est devenu le signe de la mesure à $\frac{4}{4}$. La barre de mesure ne fut employée que vers la fin du XVI^e siècle.

La plupart des signes de notre notation moderne dérivent donc des anciens signes du Moyen-Age. Les silences et certains signes d'agrément (trille-mordant) sont vraisemblablement des modifications d'anciens neumes.

RÉSUMÉ

La notation musicale ne s'est constituée que très lentement au cours du Moyen-Age.

Ce fut d'abord une notation alphabétique, puis au VI^e siècle apparut la notation neumatique dont les signes se plaçaient au dessus du texte et indiquaient les mouvements ascendants ou descendants des sons sans donner leur hauteur fixe.

A partir du X^e siècle, on commença à les écrire sur des lignes ; ce fut l'origine de la portée. A la même époque Guy d'Arezzo imagina de donner un nom aux différents sons en prenant la première syllabe des vers d'un hymne à Saint Jean Baptiste.

Les altérations : bécarre, bémol, proviennent de certaines modifications de la lettre B qui représentait le si.

La notation carrée du XIII^e siècle n'indiquait pas encore la durée des sons. Ce n'est que plus tard qu'on se servit de la notation proportionnelle à peu près définitivement fixée à la fin du XV^e siècle.

LES GENRES

DEUXIÈME PARTIE

RENAISSANCE ET DÉBUT DU XVII^{e} SIÈCLE

La Renaissance musicale est en retard sur celle des autres arts. Elle ne se produit guère avant la seconde partie du XVI^{e} siècle tandis que celle de la littérature, de la peinture, de la sculpture, commence dès le XV^{e}.

Pendant le XVI^{e} siècle presque tout entier, on continue à n'écrire que de la musique polyphonique. Celle-ci cependant tend à s'éloigner du caractère abstrait et collectif que lui avait imposé la musique d'église et cherche, dans la musique profane surtout à devenir expressive. Mais cette tendance nouvelle ne se traduit encore que par l'intermédiaire d'un ensemble vocal ou instrumental, ce qui empêche la libre expression du sentiment individuel. Il faudra toute une série de recherches et d'efforts obstinés pour que le chant échappe enfin à cette tyrannie et puisse s'exprimer librement par l'intermédiaire d'une seule voix.

Cette évolution vers une musique de plus en plus expressive et libre, ces recherches pour aboutir à la *monodie* (chant par une voix seule) constituent la Renaissance musicale qui a des rapports étroits avec la Renaissance des lettres.

Cette dernière, commencée en Italie dès la fin du XIV^{e} siècle, fut provoquée par l'étude des anciens auteurs gréco-romains faite directement dans les textes mêmes, par des lettrés qui s'attachèrent à les comprendre dans un esprit tout autre que celui du Moyen-Age. Les érudits de la Renaissance se trouvèrent ainsi en présence de la pensée et de l'art des Anciens sous des formes qui leur étaient inconnues jusqu'alors. Il s'ensuivit cette grande rénovation des lettres et des arts, cette recherche passionnée de l'antiquité, connue en histoire sous le nom d'Humanisme.

L'influence exercée sur la musique par l'humanisme fut considérable. En étudiant les textes gréco-romains, les humanistes eurent tout à coup conscience que la musique avait eu une grande importance dans les anciennes civilisations sous des formes complètement différentes de celles que le Moyen-Age avait pratiquées et que l'on pratiquait encore. On découvrait tout à coup la monodie grecque, son rôle expressif dans la déclamation des poèmes et des tragédies, son union étroite avec la poésie dont elle renforçait l'accent. De là le désir de retrouver et d'imiter cet art.

Les poètes furent les premiers à s'y essayer. Plus instruits que les musiciens, plus familiarisés avec les chefs-d'œuvre des Grecs, ils sentaient que

la poésie ne pouvait reprendre sa vraie signification que si on lui rendait la musique qui en était inséparable. Mais si les anciens avaient longuement parlé de cette musique dans leurs écrits, aucun texte précis ne permettait cependant de s'en faire une idée exacte. Il fallait donc essayer de la reconstituer. Il y eut des tentatives plus ou moins heureuses dont aucune ne réussit à ressusciter l'art grec mais qui, par les recherches qu'elles entraînèrent et par l'orientation toute nouvelle qu'elles donnèrent à la musique, furent cause d'une rénovation dont l'importance peut être égalée à celle des autres arts. La création de l'Opéra fut l'aboutissement de ces tentatives.

La musique polyphonique elle-même, sous l'influence des Italiens, abandonna peu à peu son caractère primitif pour s'imprégner d'un réalisme qui lui fit rechercher la peinture en musique de petits tableaux pris dans la vie quotidienne.

La musique d'église devient elle aussi plus humaine et l'œuvre d'un Palestrina par exemple, exprime déjà admirablement les souffrances et les joies de l'âme chrétienne.

VII

MUSIQUE POLYPHONIQUE

1° Musique d'église.

Pendant le XVI^e siècle, les polyphonistes continuent d'écrire des Messes et des Motets. La polyphonie atteint à cette époque une richesse à laquelle elle n'était pas encore parvenue. Les œuvres des maîtres de l'école Flamande sont des merveilles d'architecture sonore où des musiciens tels que **Josquin des Prés** (1450-1521), **Pierre de La Rue, Ockeghem,** font preuve d'une science extraordinaire du contrepoint.

C'est un de leurs disciples, **Palestrina** (1524-1594) qui devait donner à la musique polyphonique son expression la plus parfaite.

Palestrina, d'abord chanteur à la Chapelle Sixtine, puis maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome, se trouva placé par ses fonctions à la tête de la musique religieuse de son temps. Aussi exerça-t-il sur elle une influence profonde, bien qu'il n'ait pas joué dans sa réforme le rôle qu'on lui a attribué pendant longtemps.

L'art des polyphonistes, devenu vraiment trop savant, finissait par être en contradiction absolue avec le but primitivement poursuivi par la musique d'église. Les fidèles ne pouvaient plus suivre les chants. Le texte des offices disparaissait presque complètement sous l'enchevêtrement des diverses parties du chœur et devenait tellement indifférent que chaque partie chantait des paroles différentes et d'un caractère souvent très profane. Une réforme de la musique liturgique devenait donc nécessaire. Le Concile de Trente décida que la musique d'église devait retrouver sa simplicité et sa pureté primitives et cette rénovation fut l'œuvre de Palestrina et des autres musiciens contemporains.

L'art de Palestrina n'est pas un art nouveau, mais c'est en lui que s'épanouit dans toute sa splendeur la musique polyphonique débarrassée de ses exagérations et de ses surcharges. Palestrina lui enlève son caractère abstrait et trop intellectuel et lui donne l'expression du sentiment religieux, humain et dramatique.

2° Musique profane.

La même tendance vers la recherche de l'expression se manifeste dans la musique profane. Les musiciens n'abandonnent pas la forme du Motet, mais ils inventent d'autres genres : le Madrigal, la Chanson polyphonique,

les vers mesurés à l'antique. Ces divers genres ne rompent pas encore avec le passé, car ils conservent la technique et les richesses de la polyphonie mais ils les appliquent à une inspiration toute nouvelle.

Madrigal. — Le madrigal est d'origine italienne. C'est une composition pour chœurs à trois ou six voix sur un sujet profane.

Dans cette pièce courte, la forme musicale est libre, soumise seulement à la poésie ; elle n'a d'autre but que de donner musicalement une traduction aussi exacte que possible du caractère général de la poésie et même de chaque idée et de chaque mot caractéristiques.

Les madrigalistes, dans leur souci de traduire littéralement le texte poétique, en arrivèrent donc à créer un langage musical conventionnel formé par tout un répertoire d'expressions musicales correspondant toujours aux mêmes expressions littéraires. Exemple :

Images ou idées à traduire :	*Traduction musicale :*
ciel, montagne, ascension	les parties du chœur montent.
terre, mer, abîmes, enfers	les parties descendent
rires, joie, plaisir	notes rapides en ornement
tristesse, larmes, plaintes	dissonances, altérations
soupirs	coupures et arrêts dans le chant
flammes	longues vocalises
etc...	

C'était une réaction contre l'esprit de la musique polyphonique des siècles précédents où le texte n'avait aucune importance. C'était aussi l'apparition de l'accent expressif, mais les différentes parties du chœur se traitaient toujours en style polyphonique et le madrigal n'en continuait pas moins à traduire par un ensemble de voix des sentiments dont le caractère individuel, intime, demandait logiquement à être exprimé par une seule voix.

Les musiciens finirent par avoir conscience de ce manque de logique et un peu plus tard, dans le *madrigal accompagné*, ce sont des instruments qui, en réalité, exécutent les différentes parties, à l'exception de la voix principale ; celle-ci chante donc un solo accompagné. Le principe de l'écriture polyphonique était ainsi respecté, mais dans la pratique, on en arrivait à la monodie accompagnée.

Les maîtres du XVI^e^ siècle, **Josquin des Prés, Roland de Lassus** et **Palestrina** en particulier, ont écrit de nombreux madrigaux.

Musique pittoresque. — Chanson polyphonique. — La chanson polyphonique du XVI^e^ siècle manifeste, elle aussi, une tendance toute nouvelle et pour la première fois, on trouve dans ce genre des essais de musique pittoresque ou imitative.

La musique pittoresque, ou imitative « s'inspire d'éléments pouvant être notés ou imités musicalement et s'en sert comme éléments mélodiques ou rythmiques pour suggérer à l'auditeur certaines images ou certaines impressions de nature ».

Parmi ces éléments, le chant des oiseaux était le plus facile à imiter, puis on pensa aux éléments sonores que l'on peut trouver dans les bruits d'une chasse, d'un marché, d'une bataille, etc. Ces différents thèmes furent traités dans un grand nombre de chansons polyphoniques très

curieuses où les voix imitent les fanfares, les cris des chasseurs, les aboiements des chiens dans les scènes de chasse ; les cris des marchands, la confusion bruyante des offres et des demandes dans un marché, etc.

Clément Jannequin (vers 1500), vraisemblablement musicien de François Ier et de Henri II, composa dans ce genre des pièces extrêmement intéressantes. L'une d'entre elles surtout est restée célèbre : c'est la bataille de Marignan.

Malgré la complication de leur style polyphonique, ces chansons nous paraissent infiniment plus vivantes, plus colorées, plus expressives et plus près de la nature qu'elles ne l'étaient auparavant.

Vers mesurés a l'antique. — Cette autre forme de la chanson polyphonique fut directement inspirée par certains poètes de la Pléiade cherchant, comme les Italiens, à imiter les Anciens et essayant de créer une poésie déclamée musicalement comme elle l'était chez les Grecs.

Un de ces poètes, **Jean Antoine de Baïf**, fonda, avec la protection de Charles IX, une Académie de poésie et de musique où il fît entendre de délicieux vers mesurés à l'antique sur de la musique écrite par **Jacques Mauduit** et **Claudin le Jeune**. Dans ces chansons, toujours à plusieurs parties, le rythme de la mélodie se modelait sur celui du vers et était déterminé par les syllabes longues et brèves de la prosodie.

Ronsard, lui aussi, pensait que la poésie et la musique ne pouvaient se passer l'une de l'autre.

Malheureusement cette tentative n'eut pas de suite et l'Académie ne tarda pas à disparaître.

Toutes ces formes de musique polyphonique sont donc un acheminement vers un art nouveau, dégagé des contraintes qui avaient pesé sur lui jusqu'alors. Mais il restait encore à découvrir le principe de la monadie.

RÉSUMÉ

La musique polyphonique du XVIe siècle sous ses différentes formes devient sensiblement plus expressive qu'à l'époque précédente et se rapproche de la nature.

La musique d'église, devenue trop savante, subit une réforme tendant à lui redonner sa simplicité et sa pureté primitives. Palestrina contribue puissamment à cette réforme et écrit des œuvres profondément humaines et émouvantes dans lesquelles la polyphonie atteint à sa véritable perfection.

Dans la musique profane, on crée des genres nouveaux. Le Madrigal s'efforce de suivre la poésie en traduisant musicalement les idées ou les mots caractéristiques du texte.

Les chansons polyphoniques s'inspirent de la nature et essaient d'en imiter certains éléments sonores pour peindre de véritables petits tableaux.

Les Vers mesurés à l'antique sont une tentative des poètes de la Pléiade pour retrouver la déclamation musicale des Grecs.

Mais toutes ces recherches d'expression sont encore traduites par un ensemble de voix obéissant aux règles de la polyphonie, ce qui les gêne considérablement.

Disques a écouter :

1° Palestrina : Ave verum ; Josquin des Prés : Ave verum ; Josquin de Prés : Ave Cœlorum Domina. — *Gramophone D. B. 4893.*

2° Jannequin. Bataille de Marignan. — *Columbia D. F. X. 19.*

3° Jannequin. Chant des Oyseaux. — *Anthologie Sonore N° 7.*

4° Jannequin et Costeley. 4 chœurs. — *Anthologie Sonore N° 45.*

5° Chansons Françaises du XVI^e siècle. — *Anthologie Sonore N° 15.*

6° Josquin des Prés. Stabat et Kyrie. — *Anthologie Sonore N° 73.*

7° J. Brasart. Musique Instrumentale vers 1500. — *Anthologie Sonore N° 27.*

8° Le Psautier Huguenot. C. Goudimel et Claude Le Jeune. — *Anthologie Sonore N° 12.*

VIII

INVENTION DU RÉCITATIF
CRÉATION DE L'OPÉRA

Les Humanistes italiens, en étudiant les textes anciens, eurent le désir de retrouver et d'imiter la tragédie grecque dont ils admiraient les chefs-d'œuvre. C'est donc au théâtre qu'ils firent leurs premiers essais avec le Drame Pastoral. La musique y tenait une large place (mais elle était toujours polyphonique) et le sujet des pièces était inspiré par l'antiquité. C'est ainsi que fut représenté en 1479 un Orfeo, œuvre de Politien.

Mais il manquait toujours cette déclamation musicale qui aurait permis (du moins le croyait-on) l'imitation parfaite du drame antique.

Le style du madrigal, avec son vocabulaire conventionnel mais expressif, les vers mesurés à l'antique, préparaient bien ce procédé de déclamation recherché à la fois par les poètes et les musiciens, mais il restait encore un obstacle à sa réalisation définitive : l'usage obstiné de la polyphonie qui s'opposait absolument à la vérité dramatique, au développement de l'action dans un drame. Seul le madrigal accompagné, grâce à un artifice d'exécution, était un premier pas vers la *monodie.*

C'est dans cette voie que les Italiens poussèrent leurs recherches.

★

1° Invention du récitatif. — Il existait à Florence, à la fin du XVI^e^ siècle, de nombreuses Académies ou cénacles où se réunissait l'élite des artistes et des savants pour y discuter des problèmes qui les intéressaient. Celle de **Giovanni Bardi**, comte de Vernio, était une des plus remarquables. Comme dans toutes les autres sociétés de ce genre, on s'y passionnait pour l'étude de l'antiquité. Poètes et musiciens s'y préoccupaient fort de la tragédie ancienne et le comte Vernio y exposait ses théories sur le drame musical. Tel qu'il le concevait, ce drame nécessitait l'invention d'une déclamation musicale qui en serait l'élément principal.

Un des membres de l'académie *Vincent Galilée*, père du célèbre physicien, extraordinairement cultivé, excellent musicien, fut le premier à mettre en pratique les idées nouvelles et donna le premier exemple de ce qu'on appela alors *musique représentative ou récitative* (1585).

Pour bien marquer son intention de faire une œuvre dramatique, Galilée prit un texte de Dante, dans la Divine Comédie, y adapta un texte mélodique et le chanta en s'accompagnant de la viole. Cette tentative, accueillie avec enthousiasme par les habitués du Cénacle de Florence,

fut pourtant la source de discussions passionnées. C'est qu'en effet, Galilée abandonnait résolument la polyphonie pour la monodie accompagnée. Mais l'idée était lancée et il ne restait plus désormais qu'à rechercher le style du nouveau chant et la forme à donner au drame musical.

2° Création de l'Opéra. — La création de l'opéra domine toute l'histoire de la musique à la fin du XVI^e siècle.

Les causes immédiates en sont les recherches des Humanistes et l'invention du récitatif, mais on peut rattacher ce genre à des origines très lointaines, car à travers tout le Moyen-Age on trouve la persistance de spectacles religieux ou profanes dans lesquels la musique était plus ou moins mêlée à la parole et à l'action. Les Mystères en France et surtout les Représentations Sacrées en Italie, en sont une ébauche et les divertissements profanes, Mômeries, Entremets, Mascarades et, plus tard, Ballets de Cour, en constituent peu à peu les divers éléments pour la mise en scène, l'ordonnance du spectacle, le sujet de l'action, le style poétique. Le Drame Pastoral en Italie était déjà presque un opéra, et de même le Ballet de Cour en France.

Après l'essai concluant de Vincent Galilée pour créer la monodie accompagnée, le comte Vernio ne voulut pas que cette tentative s'arrêtât là et il fit part de ses idées à deux chanteurs alors en renom à Florence, **Peri** et **Caccini**. Tous deux recherchèrent donc presque simultanément et en suivant les principes de Bardi et de Galilée un « chant où l'on pût comme parler en musique ». Peri voulait retrouver une forme musicale imitée des anciens et qui, « plus relevée que le parler ordinaire et moins régulièrement dessinée que les pures mélodies, fût à mi-chemin des deux ». En résumé, Peri et Caccini, aidés par le poète **Rinuccini**, cherchèrent dans la langue italienne les accents qui pouvaient être notés musicalement, ceux dont les inflexions sont particulièrement marquées dans l'expression violente des sentiments et forment des écarts de voix assez caractéristiques pour être traduits par des intervalles musicaux.

Dans ce style récitatif, la musique obéissait donc à la poésie qu'elle s'efforçait de suivre fidèlement, comme elle le faisait déjà dans les madrigaux mais dans un esprit différent. Il ne s'agissait plus de *traduire* des idées ou des mots par des figures musicales plus ou moins bien appropriées, mais de *reproduire, d'imiter* le plus exactement possible les accents du langage parlé. La musique y perdait en ce qui concerne la richesse de la mélodie mais elle y gagnait de la précision. Les procédés du madrigal continuèrent du reste pendant longtemps a être souvent employés.

Peri et Caccini ayant perfectionné le récitatif, il leur restait à déterminer la forme du nouveau drame musical. Ils furent secondés encore par Rinuccini qui se servit du Drame pastoral déjà existant, mais en le rendant plus lyrique, c'est-à-dire en y faisant une plus grande place à l'expression des passions. Sur des sujets empruntés à la mythologie grecque, Peri composa de la musique récitative. *Dafné* fut représentée en 1597 et *Euridice* en 1600. Caccini de son côté écrivait un opéra sur le même sujet, représenté presque en même temps. L'année 1600 marque donc la création définitive du nouveau genre.

L'Opéra a donc dès ce moment sa forme essentielle. C'est une tragédie entièrement chantée. Les personnages s'expriment en style récitatif ou bien dans des airs où la mélodie devient plus chantante, plus marquée.

Au coursdu drame interviennent des chœurs, des danses. Un orchestre très réduit encore accompagne les chanteurs et se fait parfois entendre seul.

RÉSUMÉ

Les humanistes italiens, voulant retrouver la tragédie grecque, firent des essais au théâtre avec le Drame Pastoral mêlé de musique et dont le sujet s'inspirait de l'antiquité. En même temps, ils cherchèrent un mode d'expression se rapprochant de la déclamation musicale des Grecs. Mais il fallait pour cela abandonner la musique polyphonique pour revenir à la monodie.

La première tentative dans ce genre fut faite en Italie par Vincent Galilée qui mit en musique un passage de la Divine Comédie, du Dante, et le chanta seul en s'accompagnant de la viole.

Cette nouvelle forme de chant s'appela musique représentative ou récitative.

La création de l'Opéra date de la fin du XVI^e^ siècle. Elle a pour causes immédiates les recherches des humanistes pour retrouver le drame antique, mais ses origines sont anciennes et peuvent se rattacher aux Mystères et aux Représentations Sacrées du Moyen-Age ainsi qu'aux divertissements profanes : mômeries, entremets, ballets.

Après l'invention de la monodie par Galilée, deux chanteurs italiens, Peri et Caccini, et le poète Rinuccini, perfectionnèrent le récitatif et fixèrent la forme du drame musical.

L'Opéra est une tragédie entièrement chantée. Les personnages s'expriment à l'aide du récitatif qui s'efforce d'imiter aussi exactement que possible les accents de la parole. Il y a également des chœurs, des airs, des danses et l'orchestre y participe.

TEXTES

COMMENTAIRE SUR L'OPÉRA par un musicien contemporain.

L'Opéra est un vrai spectacle de princes et plus que tout autre agréable, car il réunit en lui tous les plus nobles plaisirs : l'intervention et la distribution du sujet, les idées, le style, la douceur des rimes, l'art de la musique, les concerts de voix et d'instruments, la délicatesse du chant, la légèreté des danses et des mouvements, et l'on peut dire aussi que la peinture y joue un rôle important, par la perspective et par les costumes, si bien qu'avec l'intelligence sont charmés tout ensemble les plus nobles sentiments par les arts les plus agréables qui aient été inventés par le génie humain.

(CAGLIANO-1608)

IX

LE BALLET DE COUR EN FRANCE

Pendant que l'Italie se passionnait pour la recherche de l'ancien drame grec, la France, sans rester indifférente aux travaux des humanistes, continuait à montrer un goût très vif pour les divertissements profanes : mascarades, entremets, tournois, etc. Ces divertissements se développèrent considérablement après les guerres d'Italie. L'influence profonde exercée sur les Français par le luxe et le raffinement des fêtes italiennes se manifesta par l'imitation des divertissements auxquels avaient assisté les compagnons de Charles VIII et de Louis XII. Cette imitation aboutit vers la fin du XVI^e^ siècle à la création d'un genre essentiellement français : le Ballet de Cour, auquel il ne manquait que très peu de choses pour être un opéra.

*

Après les premières guerres d'Italie, les divertissements de Cour, mômeries, entremets, furent remplacés en France par des Mascarades à grand spectacle imitées de celles qui avaient lieu dans les rues de Florence déjà au XV^e^ siècle et dont le luxe, la mise en scène, n'avaient pas cessé de se développer. C'est surtout sous le règne de Henri II, que la Cour vit se dérouler ces cortèges de chars remplis de divinités mythologiques et dont les figurants, après avoir dansé, adressaient en chantant des compliments de bienvenue aux princes et distribuaient aux dames des feuilles volantes où étaient écrits des vers.

Les mêmes défilés à grand spectacle accompagnaient l'entrée des souverains dans les villes. Dans les tournois et dans les courses, les jouteurs se déguisaient magnifiquement et comme dans les Mascarades, les dames recevaient des pièces de vers.

Vers le milieu du XVI^e^ siècle, on commença à employer le mot *ballet* pour désigner les différentes danses intercalées dans ces divertissements, puis ce fut le divertissement lui-même qui prit ce nom.

Le Ballet était à ce moment une suite de petites actions dramatiques, d'épisodes, qui étaient interrompus ou séparés soit par des danses, soit par des ensembles vocaux écrits en style de madrigal.

Sous l'influence des idées nouvelles de la Renaissance, les poètes chargés d'écrire les textes des ballets et les chorégraphes italiens que nos rois faisaient venir pour en régler les danses, étaient d'accord pour vouloir que ce genre de divertissement devienne une véritable action dramatique où l'intrigue se poursuivrait d'un bout à l'autre et où la musique et la danse s'uniraient constamment à la poésie. C'était au fond la même idée que

celle qui devait aboutir en Italie à l'opéra. Les recherches faites dans ce sens furent malheureusement interrompues pendant une longue période par les guerres de religion. C'est seulement en 1581, pour les noces du duc de Joyeuse, que fut donné le premier Ballet de Cour qui réalisait en partie cette nouvelle conception.

La création du Ballet de Cour revient à un Italien, Baltazarini, dit Beaujoyeulx, venu en France un certain temps auparavant. Reprenant les théories qui avaient été ébauchées avant lui, il les mit en pratique dans son Ballet de Circé ou Ballet Comique. Par Ballet Comique, il faut entendre Ballet-Comédie et non ballet bouffon. C'est qu'en effet, le Ballet devenait une véritable comédie musicale, sur un sujet unique qui en assurait l'unité d'action. On y conservait les mêmes éléments que dans les divertissements précédents : décors, chars, chants à la louange du prince, entrées dansées, mais tout cela faisant partie de l'action au lieu de l'interrompre comme auparavant. Ce caractère nouveau frappa tellement les assistants qu'ils crurent y voir la résurrection de l'ancien théâtre grec.

En réalité le Ballet de Cour faisait pressentir l'Opéra de Florence. Il en contenait tous les éléments : sujet mythologique, décors, mise en scène, danses, ensemble vocaux. Mais il lui manquait l'élément essentiel : le récitatif.

RÉSUMÉ

Au XVI^e^ siècle, l'aristocratie conserve son intérêt très vif pour les divertissements de Cour et la France, après les guerres d'Italie, imite la somptuosité des fêtes italiennes.

Les Mascarades de Florence, devenues des mascarades à grand spectacle, avec une mise en scène considérable, passent dans notre pays sous le règne de Henri II et y remplacent les mômeries et les entremets.

Vres le milieu du XVI^e^ siècle, on commence à donner aux danses le nom de ballet, puis c'est le divertissement lui-même qui est ainsi appelé et le Ballet de Cour se constitue définitivement en 1581 lorsque l'Italien Baltazarini introduit dans l'intrigue l'unité d'action.

Le Ballet de Cour est alors une comédie musicale dont l'action se poursuit d'un bout à l'autre sans interruption. Il y a les mêmes éléments que dans les anciens divertissements, mais les danses et les chants font partie de l'action au lieu de l'interrompre comme précédemment.

Le Ballet de Cour fait pressentir l'Opéra, mais il lui manque le récitatif.

TEXTES

Parmi les œuvres de Ronsard figurent un certain nombre de pièces de vers qui ont été écrites pour les Mascarades de la Cour. On y voit apparaître les personnages mythologiques ou allégoriques comme un siècle plus tard, dans nos opéras. Elles nous donnent aussi des indications de mise en scène, en tête des poésies, par exemple :

Comparaison du Soleil et du Roi, faite par Stances récitées par deux joueurs de lyre, assis dans un char devant sa Majesté.

ou bien :

Cartel [*défi*] *pour le Roi Charles IX habillé en forme de Soleil.*

ou encore :

Mascarade pour le Roi habillé en Hercule et pour Pluton traîné devant lui.

X

L'ORATORIO

Un nouveau genre apparaît dans l'histoire de la musique presqu'en même temps que l'Opéra, déterminé lui aussi par l'invention du récitatif qui pénètre dans l'art d'église. Ce genre est celui de l'*Oratorio*.

★

L'*Oratorio* est, comme l'opéra, un drame musical, mais son sujet est exclusivement religieux, emprunté à l'Ecriture, à la Vie des Saints, ou mettant en présence des allégories telles que : l'Ame, le Corps, les Vertus, le Péché, etc. Il est, de plus, destiné au concert, c'est-à-dire sans mise en scène, sans décors, sans costumes. La danse n'a figuré que dans le premier oratorio et encore pouvait-elle être supprimée. Mais l'oratorio contient tous les autres éléments de composition de l'Opéra : airs, ensemble, chœurs, orchestre.

Ses origines peuvent être retrouvées, comme en partie celles de l'Opéra, dans les Mystères et les Sacre Rappresentazioni mais la formation du genre fut directement déterminée par des circonstances particulières.

Saint Philippe de Néri, fondateur à Rome de l'ordre des Oratoriens, voulant ranimer l'intérêt des fidèles pour les cérémonies religieuses pendant le temps du carême, avait adopté la coutume de joindre aux exercices de piété des chants qui commentaient un texte tiré de l'office du jour. Il demanda à un de ses amis, Animuccia, musicien de valeur, contemporain de Palestrina, de composer des recueils de chants appropriés. Ce furent les Laudi Spirituali (Cantiques spirituels) appelés ensuite oratorios parce qu'ils se donnaient dans la chapelle de l'Oratoire. Par la suite, ces chœurs se développèrent et prirent un caractère narratif, alternant avec des soli et mettant en scène les pages principales de l'Ecriture. En 1600, un gentilhomme romain, **Emilio del Cavaliere**, eut l'idée d'introduire le style récitatif dans son oratorio : la Rappresentazione di Anima et di Corpo (La tragédie de l'Ame et du Corps). C'est par cet ouvrage que Rome apprit à connaître le style récitatif avant que lui soient parvenus les opéras de Florence.

RÉSUMÉ

L'oratorio est un drame musical mais d'inspiration religieuse et sans représentation théâtrale ; il est donné en concert. Au point de vue musical il comprend les mêmes éléments que l'opéra : récitatifs, airs, ensembles, chœurs.

Il prit naissance à *Rome* en même temps que l'opéra à *Florence*, en 1600, à la suite de tentatives faites par Saint Philippe de Néri, fondateur de l'ordre des Oratoriens, pour donner plus d'intérêt aux offices du Carême. Philippe de Néri faisait chanter aux fidèles des Cantiques spirituels composés par Animuccia, qui commentaient des textes de l'Ecriture. On les nommait aussi Oratorios parce qu'ils étaient exécutés dans l'oratoire. Peu à peu on en vint à dramatiser ces chants et en 1600 Emilio del Cavaliere introduisit le récitatif dans une véritable tragédie : la Tragédie de l'Ame et du Corps.

XI

MUSIQUE INSTRUMENTALE

La musique instrumentale du XVI^e^ siècle, reste à peu près la même qu'au siècle précédent en ce qui concerne les formes de composition, mais son rôle devient plus important et la fabrication des instruments fait de grands progrès.

*

Formes de composition. — Ce sont encore des transcriptions pour les instruments de pièces polyphoniques d'abord écrites pour les voix et surtout de la musique de danse ; celle-ci comprend soit des transcriptions de chansons de danse, soit parfois des thèmes nouveaux. C'est que la danse avait pris une importance de plus en plus grande dans les divertissements de Cour : bals, Mascarades ou Ballets.

Les plus anciens recueils de musique instrumentale que nous ayons conservés sont aussi les premiers exemples de musique imprimée en France, de 1547 à 1557. Ce sont les *Danceries* du compositeur **Claude Gervaise**. Le rythme et le caractère de la danse, ou bien son lieu d'origine, déterminaient parfois son nom, tels sont le *Branle* d'un caractère vif et animé ; l'*Allemande*, sorte de marche solennelle, etc.

C'est à partir du XVI^e^ siècle que s'établit l'usage de jouer certaines pièces de danses non pour rythmer les évolutions des danseurs, mais pour le seul plaisir de les entendre en concert. Cet usage devait se généraliser de plus en plus et donner naissance, au XVII^e^ siècle, au genre de la Suite, d'où sortira la Sonate.

Instruments. — On établit au XVI^e^ siècle différentes tailles pour les instruments d'une même sorte. Ainsi la même « famille » d'instruments pouvait, théoriquement, faire entendre tous les sons de l'échelle musicale. Mais en réalité, on fut obligé d'abandonner les instruments les plus graves tellement leurs dimensions étaient exagérées, ou bien on imagina de les enrouler sur eux-mêmes pour en diminuer la longueur. Telle est l'origine de quelques instruments à vent d'aspect bizarre que nous avons conservés.

C'est aussi au XVI^e^ siècle qu'apparut le *violon* dont le lieu d'origine et l'inventeur sont inconnus. Il appartient à la famille des violes [1].

1. Qui se divisait en deux groupes : les violes di brazza et les violes di gamba affectées jusqu'à Lulli à la musique purement instrumentale. — Le violon fut créé pour jouer dans un registre plus aigu.

La fabrication des instruments était devenue un art dès la fin du XV^e siècle. Les luthiers italiens surtout se rendirent célèbres dans la fabrication des violons et c'est au XVI^e siècle que commença la lignée des *Amati*, luthiers à Crémone jusqu'au XVII^e siècle. De leurs ateliers sortirent des chefs-d'œuvre tandis que de nombreux élèves formés à leur école, répandaient dans le monde entier la renommée de leurs procédés de fabrication. *Stradivarius*, célèbre au siècle suivant, était élève d'Amati.

Emploi des instruments. — Les instruments ont désormais un rôle prépondérant, soit qu'on les emploie seuls en petits orchestres qui jouent au concert ou dans les danceries, soit comme accompagnateurs pour soutenir les voix [1].

Les orchestres de danses étaient extrêmement brillants dans les cours princières. Les danses nobles étaient exécutées par les instruments à cordes. Rapidement, les violons devinrent indispensables à cause de leur sonorité remarquable.

Dans les cortèges, les entrées triomphales des rois et des princes, la musique instrumentale rehaussait la magnificence des cérémonies.

Les œuvres vocales étaient généralement accompagnées par des luths ou des flûtes auxquelles se joignaient un clavecin ou une harpe. Le *luth* convenait particulièrement à la musique polyphonique parce qu'il pouvait faire entendre tout un ensemble de sons simultanés. Aussi les transcriptions pour le luth sont-elles innombrables.

Le *clavecin*, perfectionnement de l'épinette, n'avait encore qu'un emploi limité et la musique de clavecin, sans caractère particulier, ne faisait que commencer à devenir plus expressive.

L'orgue, encore mêlé à la musique mondaine, est cependant réservé de plus en plus à la musique d'église.

Instrumentistes. — Le développement de la musique de cour entraîna une organisation officielle des musiciens.

Les guerres d'Italie, en révélant à nos rois l'élégance et le faste des princes italiens et en les déterminant à appeler auprès d'eux toutes sortes d'artistes : peintres, sculpteurs, architectes, les engagèrent également à inviter à la Cour un certain nombre de musiciens. Charles VIII et Louis XII en ramenèrent quelques-uns. François I^er fit venir une quantité d'instrumentistes, virtuoses luthistes, violonistes, etc. Les musiciens de la Cour se divisèrent alors en deux groupes très différents. Tout d'abord les musiciens de la Chambre : compositeurs, luthistes, organistes, chanteurs, considérés comme bien au-dessus des autres musiciens. Les luthistes surtout étaient très en faveur à la Cour de François I^er. Le deuxième groupe était celui des musiciens de l'Ecurie ainsi nommés, parce qu'ils étaient rattachés au service de l'Ecurie royale. Ils se faisaient entendre en petits orchestres. Ils avaient la charge de tous les divertissements accompagnant le roi dans tous ses déplacements et voyageant sans doute à pied, ils menaient une vie fort dure.

Sous Charles IX, les violons de l'Ecurie furent joints aux musiciens de

1. Les danceries vulgaires, même à la cour, n'utilisaient souvent que des instruments, assez peu nombreux et assez peu recherchés : généralement un ou deux hautbois, flûtes à bec, vielle, tabourin et parfois un trombone, surtout en Allemagne.

la Chambre et devinrent les « Violons ordinaires de la Chambre du Roi », célèbres ensuite sous le nom de la « Bande des vingt-quatre violons ».

Il est probable que tous ces musiciens, pour la plupart Italiens, ont exercé une grande influence sur la musique française.

Quant aux musiciens populaires, ils continuaient d'exercer leur métier groupés dans leur corporation ou Menestrandie, mais sans aucune influence sur un art devenu essentiellement aristocratique.

RÉSUMÉ

La musique instrumentale est de plus en plus employée au XVIe siècle. Les instruments se perfectionnent. Quant aux formes de composition, elles restent sensiblement les mêmes : transcriptions de pièces polyphoniques et surtout musique de danse.

C'est au XVIe siècle qu'apparaît le violon qui appartient à la famille des violes mais dont l'origine exacte est inconnue. Les luthiers italiens créent des chefs-d'œuvre ; la famille Amati, puis Stradivarius, sont demeurés célèbres.

Les instrumentistes figuraient en grand nombre à la cour des rois de France et à celle des princes. Les musiciens du Roi formaient deux catégories : les musiciens de la Chambre, plus privilégiés que les autres, et les violons de l'Ecurie. Sous Charles IX, les violons de l'Ecurie furent réunis avec les premiers et devinrent les Violons ordinaires de la Chambre du Roi.

Disques a écouter :

Danceries Françaises du XVIe siècle. — *Anthologie Sonore N° 6.*

BIBLIOGRAPHIE

Encyclopédie de la Musique. — J. Combarieu : *Histoire de la Musique.* — Gastoue : *Les Primitifs de la Musique française.* — H. Prunières : *Invention de la Polyphonie.* — J. Tiersot : *Histoire de la Chanson populaire.* — P. Aubry : *Trouvères et Troubadours.* — Paul Rougnon : *La Musique et son Histoire.* — Vincent d'Indy : *Cours de Composition musicale.* — R. Rolland : *L'Opéra avant l'Opéra.* — H. Prunières : *Le Ballet de cour avant Benserade.*

LES GENRES

DU MOYEN AGE AU DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE

	ART RELIGIEUX		ART PROFANE		
	Musique d'Église	Théâtre religieux	Musique vocale	Divertissements	Musique instrumentale
Huit premiers siècles.	Musique liturgique primitive. Chant grégorien.		Chanson populaire.	Divertissements populaires.	Accompagnement primitif de chansons (?).
IX^e siècle.	Polyphonie primitive. Organum.	Drames liturgiques.	*Id.*	*Id.*	*Id.* Polyphonie primitive. Organum (?).
X^e —	*Id.*	*Id.*	*Id.*	*Id.*	*Id.*
XI^e —	Diaphonie. Déchant.	Drames semi-liturgiques.	*Id.*	*Id.*	*Id.*
XII^e —	Conduit. Motet.	*Id.*	Troubadours et trouvères.	Divertissements de cour	
XIII^e —	*Id.* Ars antiqua.	*Id.*	*Id.*	Mômeries.	Pièces de Dames. Motets. Transcriptions.
XIV^e —	*Id.* Ars nova.	Mystères (en France). Sacre Rappresentazioni (en Italie).	Motet-Chanson polyphonique.	Entremets.	*Id.*
XV^e —	*Id.* (Ecole Franco-Flamande).	*Id.*	*Id.*	Tournois et Joutes. Mascarades (en Italie).	*Id.*
XVI^e —	*Id.* (Ecole Franco-Flamande Palestrina)		*Id.* Madrigal. Musique pittoresque. Vers mesurés à l'antique. Pastorale (en Italie). Musique récitative.	Mascarades (en France). Ballet de Cour.	*Id.* Danceries. Madrigal.
XVII^e —		Oratorio.		Opera.	Suite.

Ce tableau permet de suivre l'évolution des divers genres et leur aboutissement aux grandes formes classiques. Il souligne également l'influence que la société exerce sur l'évolution de la musique. Pendant les premiers siècles, la musique est essentiellement d'église puis le centre d'intérêt se déplace et passe dans la musique profane sous ses divers aspects. D'autre part, l'art qui était primitivement populaire devient le privilège de l'élite, de la noblesse et de la Cour.

TABLE DES MATIÈRES

Préface 3
Avant-propos 5
Introduction. — La Musique dans l'Antiquité 7

LES GENRES

PREMIÈRE PARTIE

ÉPOQUE MÉDIÉVALE 11
Chapitre I. — Musique d'Église. 1° *Art chrétien primitif* ... 13
2° *Musique polyphonique* 15
Chapitre II. — Drames liturgiques. — Mystères 18
Chapitre III. — Chanson populaire. — Trouvères et Troubadours 21
Chapitre IV. — Divertissements profanes 24
Chapitre V. — Musique instrumentale 27
Chapitre VI. — Notation musicale 30

DEUXIÈME PARTIE

RENAISSANCE ET DÉBUT DU XVII^e^ SIÈCLE 32
Chapitre VII. — Musique polyphonique. 1° *Musique d'église* .. 34
2° *Musique profane* 34
Chapitre VIII. — Invention du Récitatif. — *Création de l'Opéra.* 38
Chapitre IX. — Le Ballet de Cour en France 41
Chapitre X. — L'Oratorio 43
Chapitre XI. — Musique instrumentale 45

Bibliographie 47
Tableau récapitulatif 48

Imprimerie F. Paillart — Abbeville.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

L'HISTOIRE de la MUSIQUE

de **C. MARTINÈS,** *professeur de chant.*

Ouvrage préfacé par **H. BOURGOIN,** *Inspecteur général de l'Instruction publique, et conforme aux nouveaux programmes relatifs à l'enseignement de la musique.*

1er TOME : Classes de 6e et 5e. Cours complémentaire 2e année. E.P.S. 1re année : des origines ou XVIIe siècle..... **Prix : 10 fr. 40**
2e TOME : Du XVIIe siècle à Beethoven. Classes de 4e, 2e année. E.P.S. — **15 fr.**
3e TOME : De Beethoven à nos jours. Classes de 3e. - E.P.S. 3e année. — **17 fr. 50**

L'HEURE du SOLFÈGE

de **B. FOREST,** *professeur de chant.*

Préface de **H. BOURGOIN,** *Inspecteur général de l'Instruction publique, ouvrage conforme aux nouveaux programmes.*

1er LIVRE : Classes de 6e et 5e. Cours complémentaire 2e année. E.P.S. 1re année..... **Prix : 12 fr.**
2e LIVRE : Classe de 4e. E.P.S. 2e année..... — **12 fr.**

" POUR CHANTER "

de **B. FOREST,** *professeur de chant.*

Préface de **H. BOURGOIN,** *Inspecteur général de l'Instruction publique.*

LIVRE DU MAITRE..... **Prix : 20 fr. 80**
— DE L'ÉLÈVE, 1re partie. Classe de 6e et 5e..... — **13 fr.**
— — 2e — Classe de 4e et 3e..... — **14 fr. 30**
— — 3e — Classe de 2e et 1re ..... — **17 fr. 50**

FLORILÈGE de CHANTS POPULAIRES

L'Enseignement du Chant par le Folklore français et étranger
par **A. RAVIZÉ** *et* **J. BARRÉ.**

Préface de **ROGER-DUCASSE,** *Inspecteur principal de l'enseignement de la musique dans les écoles de la Ville de Paris et du département de la Seine.*

Cours élémentaire..... **Prix : 12 fr. 60**
— moyen..... — **14 fr. 30**

INITIATION au SENS MUSICAL à l'Ecole Primaire

par **É. RAPIN,** *Inspecteur primaire et* **J. MORELLET,** *instituteur.*

Quarante semaines préparées en détail. Intonation, dictée, flûte douce, lecture, chant, chœurs, étude de disques..... Prix du recueil : **13 fr. 50**

COLLECTION d'AIRS des Grands Maîtres de la Musique

à 2 voix égales à l'usage des enfants des Ecoles

par **E. RAPIN,** *Inspecteur primaire.*

1er FASCICULE (20 airs)..... **Prix : 13 fr. 50**
2e — (20 airs)..... — **15 fr.**

Demander le catalogue scolaire (envoi franco)

ROUART, LEROLLE & Cie, Éditeurs de Musique
29, Rue d'Astorg, PARIS (8e)